

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC

ROSANA TREVISOL SEIBT

O TRÁGICO E O MORAL EM NELSON RODRIGUES

FLORIANÓPOLIS

1998

ROSANA TREVISOL SEIBT

O TRÁGICO E O MORAL EM NELSON RODRIGUES

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial à obtenção do título de **Mestre em Literatura**.

Orientador: Prof. Dr. Marco Antônio Castelli

FLORIANÓPOLIS

1998



CERTIFICADO

Certifico, para os devidos fins, que **ROSANA TREVISOL SEIBT**, no dia 27 de abril de 1998, perante a Banca Examinadora, designada pela Portaria nº 10/CPGL/98, composta pelos Professores Doutores Marco Antonio Castelli, Orientador e Presidente da Banca (Universidade Federal de Santa Catarina), Beatriz Ângela Vieira Cabral (UDESC/SC), Tânia Regina Oliveira Ramos (Universidade Federal de Santa Catarina) e Zahidé Lupinacci Muzart, suplente (Universidade Federal de Santa Catarina), defendeu Dissertação de Mestrado, intitulada: *"O Trágico e o Moral em Nelson Rodrigues"*, tendo sido aprovada com conceito "A com distinção", conforme consta do Livro de Atas de Defesa de Dissertação de Mestrado, ATA 010/98, tendo, assim, obtido o grau de Mestre em Literatura, área de concentração em Teoria Literária.

Certifico, ainda, que se encontra em tramitação o processo de expedição de Diploma que lhe confere o referido grau.

Florianópolis, 27 de Abril de 1998

Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos
Coordenadora

Profª. Drª. Tânia Regina Oliveira Ramos
Coord. do Curso de Pós-Graduação em Literatura
Portaria nº. 0964/GR/97

O TRÁGICO E O MORAL EM NELSON RODRIGUES.

ROSANA TREVISOL SEIBT

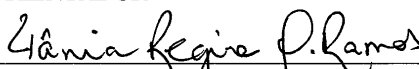
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Teoria Literária, e aprovada na sua forma final
pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina.



Prof. Dr. Marco Antonio Castelli
ORIENTADOR

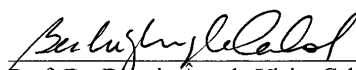


Prof. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Marco Antonio Castelli
PRESIDENTE



Prof. Dr. Beatriz Ângela Vieira Cabral (UDESC)



Prof. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos (UFSC)

Prof. Dra. Zahidé Lupinacci Muzart (UFSC)
SUPLENTE

AGRADECIMENTOS

Ao meu professor-orientador, Dr. Marco Antonio Castelli;

A todos os professores dos meus cursos de graduação e de pós-graduação desta
Instituição de Ensino Superior, em especial às professoras Dra. Tânia Oliveira Ramos e Dra.
Zahidé Lupinacci Muzart;

Aos meus amigos Umberto Polli e Flavia Goetze;

A minha mãe.

*“A ficção para ser purificadora,
precisa ser atroz.
O personagem é vil, para que não o sejamos.
Ele realiza a miséria inconfessa
de cada um de nós.”
Nelson Rodrigues*

RESUMO

No texto dramático, escrito para ser encenado, estão contidas, por meio das rubricas do artista dramaturgo, todas as diretrizes para sua concretização cênica, que ficará a cargo dos diretores e atores, artistas da encenação. Devido a esse fato singular que une duas formas artísticas distintas, a relação teatro e literatura apresenta-se íntima e complexa. Ao tentar interpretar o movimento do escritor na obra dramática implica o levantamento da questão do teatro e as singularidades que o diferenciam da literatura enquanto formas estéticas definidas. No conjunto das dezessete peças que compõem a obra dramática de Nelson Rodrigues, desfilam conflitos humanos intensificados pela profunda caracterização psicológica dos personagens. É inegável em sua obra as marcas do repórter policial, hábil observador social, e do leitor atencioso dos clássicos da dramaturgia moderna. Estas constatações geraram algumas indagações acerca das influências que o autor teria sofrido ao compor um universo ficcional tão intenso de humanidade e emoção. Por isso, rastreando suas Memórias, entrevistas e biografias, bem como os dramaturgos seus precursores, busca-se a compreensão das diretrizes que nortearam sua criação. O teatro de Nelson Rodrigues tem sido classificado pelo próprio autor e pela crítica geral de 'tragédias cariocas'. Por isso, fazem-se algumas incursões aos estudos dos elementos trágicos na obra de arte, da clássica à moderna, a fim de legitimar ao autor o conceito de tragicista. Entendendo que na base dos conflitos explorados pela dramaturgia rodrigueana, encontra-se a questão da sexualidade do indivíduo em confronto com a moral preconizada pela sociedade, busca-se a origem e questiona-se o valor dessa norma moral que, embora instituída para organizar os comportamentos sociais pode, muitas vezes, gerar conflitos abissais para o homem frente ao mundo que o rodeia.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Teatro. Sexualidade. Moral. Tragédia.

ABSTRACT

All directives to get the dramatization are included in the dramatic text, written by the playwright to be staged, which are in charge of directors and artists. From this singular act, which join two different artistic forms, the relation between theater and literature is represented as being close and complex. When we try to understand the writer's intention in the dramatic work, it is necessary to discuss the theater and its uniqueness, which makes it different from literature as defined aesthetic form. In Nelson Rodrigues' dramatic work consisting in seventeen plays, we can see human conflicts intensified by the deep psychological characterization of characters. The police reporter's presentation, who is a clever social observer, and the attentive reader of modern dramatic classics are clearly recognized in his work. This observation conceived some questions around the influence the author would have faced in creating a fictional universe so deep in humanity and emotion. So, looking back at his Memories, interviews and biography, as well as his playwright mates, we try to understand the directives which guided his creation. Nelson Rodrigues' play has been classified by himself and by the critics in general as "tragédias cariocas". So, it is necessary to show some tragic elements in his work, from the classic to the modern, in order to recognize him as a tragic author. As we see the sexuality of a person in a relation to a moral society as a base of Rodrigues' explored conflicts, we search for a origin and make questions about the value of this moral norm. Although it was reated to organize social behavior, it can many times conceive some conflicts to the human being and the world around him.

KEY-WORDS: Literature. Theater. Sexuality. Moral. Tragedy.

SUMÁRIO

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| INTRODUÇÃO | 10 |
| 1. CAPÍTULO I - TEATRO E LITERATURA | 13 |
| 2. CAPÍTULO II - NELSON RODRIGUES E OS PRECURSORES DO TEATRO MODERNO..... | 39 |
| 2.1 - Dos folhetins para o palco..... | 41 |
| 2.2 - As ‘Memórias’ no palco..... | 45 |
| 2.3 - Características gerais do teatro de Ibsen | 55 |
| 2.4 - Ibsen e Nelson Rodrigues | 58 |
| 2.5 - O advento da Tragédia Burguesa | 73 |
| 2.6 - Características gerais do teatro de Eugene O’Neill | 74 |
| 2.7 - O’Neill e Nelson Rodrigues..... | 77 |
| 2.8 - Nelson Rodrigues e os pós-ibsenianos | 83 |
| 3. O FENÔMENO TRÁGICO NA DRAMATURGIA DE NELSON RODRIGUES..... | 89 |
| 3.1 - Por um ‘Teatro Desagradável’ | 98 |
| 3.2 - As máscaras do trágico..... | 105 |
| 3.3 - A visão trágica de Nelson Rodrigues..... | 120 |
| 3.4 - A moral sexual na dramaturgia de Nelson Rodrigues | 133 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 155 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 159 |

INTRODUÇÃO

Entendendo a obra dramaturgica de Nelson Rodrigues como um conjunto temático coeso, cuja trama principal reside no conflito do homem e seu universo moral, algumas peças, tiradas do conjunto, foram eleitas para análise. Umas mais, outras menos, as peças são citadas, ou trechos delas, de acordo com a necessária alusão ao tema desenvolvido. De acordo com o núcleo central depreendido da obra rodrigueana, antevemos a necessidade de intervir no campo da psicanálise, por suas pesquisas sobre a relação consciente/inconsciente do homem e sua representação de mundo. Como também, devido ao fundo moral de toda a intriga rodrigueana, faz -se necessária uma abordagem aos pensadores da moral que prescreve o comportamento humano com relação à sexualidade e à linguagem social.

Nelson Rodrigues concentra em sua visão, em seu modo muito peculiar e pessoal de ver o mundo, uma ideologia da qual não se pode jamais dizer que esteja desprovida de conteúdo moral. Sua obra revela-se carregada de mensagens sobre a postura comportamental do homem no mundo.

O espírito humano é habitado por motivações antitéticas de bem e de mal, ligadas aos movimentos naturais de transgressão aos interditos morais, que se tornam fundamentais quando ligados à sexualidade. Por isso, Nelson Rodrigues recorre ao sexo. Não pelo crasso gosto da pornografia, mas porque o sexo, dada sua condição universal de motor da ação humana, contribui para determinar a direção em que esta irá se cumprir. O sexo ajuda, ou atrapalha, o ajustamento do homem aos preceitos morais que legitimam a identidade e dão sentido aos atos que o livre arbítrio lhe faculta praticar. Moral, nesse sentido, não é sinônimo de repressão irrestrita, mas, castigando ou premiando, garante a preservação da repressão para que a ética comportamental esteja sempre a serviço da civilização que sobredetermina

qualquer ação do homem.

A obra de Nelson Rodrigues possui claras demonstrações de como se constitui a balança aprovação/reprovação da consciência crítica do homem brasileiro e, talvez universal. Posto que toda obra artística, ficcional, representa mais ou menos estilisticamente a realidade cultural.

A linguagem de Nelson Rodrigues é a linguagem do jornal. São as intrigas cotidianas que poderiam apresentar-se adequadamente em forma de reportagem policial, não estivessem permeadas pela visão do artista. Nelson Rodrigues, que soube sedimentar o filão mais rico de nossa dramaturgia brasileira, que é apresentar o homem representado pelo personagem em sua profunda psicologia.

No teatro tudo é linguagem, os gestos, o cenário, os diálogos. Ao traçar o perfil dos seus personagens, Nelson Rodrigues retrata o perfil da família brasileira, dos anos 40 e 50. A degradação da instituição familiar, desse modo, confere atualidade ao drama, principalmente pelos temas universais e eternos que aborda, dos quais o homem jamais estará desarticulado.

Atento às transformações sociais e às mudanças no comportamento humano, Nelson Rodrigues elabora uma temática baseada nos conflitos familiares oriundos do choque entre a preservação dos interditos e as inevitáveis transgressões. Sendo a família o microcosmo da sociedade, é justamente dentro deste espaço que o autor localiza suas tramas, pois ali está inserida a identidade cultural de toda a sociedade. Os procedimentos morais em relação à sexualidade são daí depreendidos.

O teatro oferece uma visão do mundo, do homem e das relações humanas à qual os indivíduos pertencem em maior ou menor proporção e na qual eles vivem em determinadas ocasiões. A vida representada no palco não é exterior à vida cotidiana, embora os personagens existam somente dentro da ficção.

O envolvimento do público, inserido na noção de realidade e sua visão de mundo, com

o espetáculo cênico é que dará significação ao conteúdo representado. Característica não exclusiva do teatro, mas de toda arte, é o papel do público para a significação da obra. Entretanto, no fenômeno teatral, o envolvimento obra/público torna-se muito mais íntimo devido à presença física do ator em cena. O ator é que mediará o texto e o público. O espectador diferencia-se do leitor também por ser coletivo, enquanto que a apreciação do leitor se dá de forma silenciosa e privada. Assim, privilegiado ou não, faz parte fundamental das tramas rodrigueanas o público, espectador ou leitor, pelo que a obra desperta a partir de seu conteúdo capaz de encontrar sempre ressonância significativa.

As teorias literárias modernas já têm demonstrado que o efeito catártico apontado por Aristóteles, em sua Poética, no estudo da tragédia, é uma característica geral de toda obra de arte. Quando o espectador ou o leitor vai se envolvendo na atmosfera gerada pela obra de Nelson Rodrigues, começa a ser contagiado pela situação apresentada, reacendendo também em si a mesma chama oculta, pois seu conteúdo tende sempre a vincular-se a possíveis realidades pessoais.

Embora mencione as diversas reações que as encenações provocaram no público e na crítica quando de sua estréia, a presente pesquisa se concentra no texto dramatúrgico do artista.

CAPÍTULO I

1 - TEATRO E LITERATURA

Embora o objeto desta pesquisa concentre-se no conteúdo do texto dramatúrgico de Nelson Rodrigues, faz-se necessária uma abordagem sobre os aspectos relativos à esfera da arte cênica e sua relação com a arte literária, já que a literatura dramática visa não a permanência originária como obra literária, mas a transcendência para a obra teatral.

A relação entre teatro e literatura gerou muitas polêmicas no decorrer dos tempos, uma vez que não se pode tratar do texto sem fazer referência aos gêneros aos quais ele se filia. A classificação em gêneros remonta desde Platão, no terceiro livro de *República*¹, para quem as obras literárias são tripartidas em gêneros, quer sejam, lírico, épico e dramático. Entre o texto dramático e a encenação, portanto, há uma tensão dialética que implica uma discussão sobre a dupla natureza da peça teatral, a literária e a cênica.

Segundo Anatol Rosenfeld², teatro é a arte que transforma a literatura dramática em espetáculo. É a *mise-en-scène*, a encenação que adapta a peça teatral ao palco. O teatro só existe na presença do ator transformado em personagem, ao passo que na literatura, são as palavras do autor que projetam a configuração do personagem na imaginação do leitor.

A literatura dramática, por conter em si mesma, a projeção para outra forma artística que é a arte cênica, interessa tanto à teoria literária quanto aos estudos teatrais. Por isso, costuma-se atribuir ao dramaturgo a função de artista múltiplo, pois, ao escrever a peça, desenvolve um tipo de literatura que lida não só com os aspectos literários de sua arte, como descrição de personagem, espaço, tempo, etc, mas também com os aspectos cênicos, como

¹ Apud Anatol Rosenfeld, in *Prismas do Teatro*, p.38.

² In *Prismas do Teatro*, p.21.

distribuição espacial do palco, jogos de luz e som que objetivam concretizar cenicamente a ação imaginada pelo autor e abranger os diferentes ambientes em que se desenvolve a trama no restrito espaço cênico.

Ao invadir no campo da encenação, o autor da peça dramática pode optar por uma infinidade de recursos e empréstimos de outras artes como o cinema, a arquitetura, a música, etc, pois o teatro é uma das artes que mais se privilegia desta abertura a outros modos de expressão. Assim, o texto é permanente, enquanto que o espetáculo teatral é efêmero, pois o texto sobrevive às múltiplas encenações.

Enquanto o texto dramático se constrói exclusivamente por meio da palavra, e só pode se expressar por meio dela, vive na permanência da palavra. Já o espetáculo teatral, por expressar-se por meio do diálogo vivo do ator em cena, oscila muito mais sua representação, dada sua mobilidade, posto que cada cena é nova, enquanto que o texto dramático cristaliza um momento e o eterniza.

Sendo o teatro uma das mais antigas artes, no decorrer do tempo, com a chegada de novos meios de expressão artística, os antigos se modernizam e promovem o que alguns críticos chamam de 'o desdobramento das artes' de que o teatro é um exemplo típico. Particularmente o teatro, desde seu passado primordial na Era Clássica, passou por profundas transformações em sua forma concomitantes com as transformações culturais da sociedade, mas principalmente na Era Moderna, o teatro caracteriza-se por uma crise permanente, uma vez que todos os seus horizontes mantêm-se abertos a todo tipo de pesquisa. Esta abertura de que se beneficia o teatro moderno possibilita-lhe inúmeras formas de encenação de um mesmo texto.

A importância maior dada ao diretor de cena do que à arte do dramaturgo, característica do teatro moderno³, implica uma distinção bem mais ampla entre o texto escrito

³ Segundo M. Carlson, in *Teorias do Teatro*, p.297.

e a obra representada, cuja diferença não se restringe somente à dicotomia escritura/encenação, mas na visão particular que cada um, escritor e diretor, tem da obra dramaturgica em questão. A partir da sua leitura da peça, o diretor controlará a seu modo cada elemento da produção, enfatizando, assim, a natureza holística do teatro.

Assim, o trabalho do ator e do diretor é também inventivo, visto que os dois textos da peça, diálogos e rubricas, deixam a cada instante larga margem à escolha dos dados sensíveis. O texto dramático apenas projeta um mundo imaginário que será recriado pelo diretor e pelo ator. Assim, durante a encenação, transcria-se o mundo intencional da peça escrita, pois a palavra jamais pode abranger plenamente um ser individual e singular como o jogo fisionômico.

Entretanto, o ator exprime a emoção a partir da 'imagem' da emoção descrita pelo autor, e não de sintomas. A representação tem, portanto, caráter semântico e não sintomático como na vida real. O ator induz a imagem da emoção a se revestir de toda a aparência de emoção real. Assim, a imagem assume formalmente os aspectos dinâmicos da realidade. No texto, o autor busca nas palavras constituir um mundo imaginário. No teatro, o ator usa seu próprio corpo para concretizar o mundo projetado pelo texto.

Na era da reprodutibilidade técnica, o teatro é das artes privilegiado pela dificuldade de reprodução, pois o teatro é a arte da atualização. A cada encenação, a cada noite, a cada espetáculo, ele não apenas renasce, porém nasce. Para J. Guinsburg⁴, a reprodutibilidade do teatro, mesmo no que ela tem de reprodução, só se concretiza, irreprodutivelmente, na incorporação cênica. Poucas artes têm, como o teatro, a intimidade orgânica, corporal com o sujeito de sua expressão. No teatro, o homem é a medida de todas as coisas, enquanto que, na literatura, tudo é mediado pelas palavras do texto.

A encenação, a presença física do ator, favorece um apelo muito maior junto ao

⁴ In Revista USP, p.94.

público. A imagem cênica produz um impacto visual vigoroso. Por isso, a censura à apresentação cênica da peça *Álbum de Família*, liberada somente na forma de livro. O espetáculo cênico é mais orgânico e apreende o clima sensual e obsessivo do texto pela elaboração gestual, mais agressiva que a leitura do texto.

Um livro pode ser escrito independentemente, mas uma peça é escrita para o teatro, precisa ser ensaiada e precisa necessariamente do público espectador. Como instituição pública, o teatro cai facilmente sob a vigilância da lei, ao passo que livros podem ser vendidos secretamente e nunca são tão conspícuos quanto peças de teatro, que podem ofender as pessoas de maneira mais fácil ou flagrante do que a literatura, devido ao seu caráter de presença física.

Ao elaborar o texto dramático, o artista obrigatoriamente preocupa-se com a encenação, vislumbra no texto a atualização cênica que este projeta, embora seja o encenador quem irá concretizar a seu modo a ação no palco. Daí, a preocupação do dramaturgo com a elaboração precisa das rubricas, pois são elas que orientarão o encenador a aproximar o texto da cena imaginada pelo autor. Esta preocupação do dramaturgo, ao escrever o texto, com o diretor de cena, não se trata somente de uma característica do teatro, mas de uma atualização das teorias cognitivas modernas, as chamadas “reader response theories”, que preconizam o papel do leitor do texto.

A peça *Beijo no Asfalto*, por exemplo, desenvolve-se em seis ambientes diferentes que aparecem ao espectador por meio de técnicas de iluminação planejadas nas rubricas que dividem cada ato em quadros. Assim, no programa de estréia da peça, apresentada no Rio de Janeiro, em 1961, como “tragédia carioca de Nelson Rodrigues em 3 atos e 13 quadros”⁵, constam elenco, direção, cenários, ação, personagens e divisão dos atos em quadros. Ao final de cada quadro, a rubrica indica “treva sobre a cena, luz no velório” ou “luz no quarto de

⁵ In *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, Vol.4, p.88.

Arandir", informando também como estão dispostos os personagens, suas vestimentas, suas expressões e como está composto o cenário.

Os textos de Nelson Rodrigues, pelo cuidado de elaboração das rubricas e dos diálogos, possuem tão alto nível de rigor dramático que importantes críticos literários os aproxima das grandes obras de arte dramática, como Strindberg e O'Neill⁶. A preocupação do autor em projetar para a imaginação do leitor, que pode ser um encenador, a cena ideal, muitas vezes, devido à subjetividade de algumas indicações impossibilita a encenação ideal almejada pelo autor. Como por exemplo a expressão facial da protagonista da peça *Senhora dos Afogados*: "(...Moema tem um rosto taciturno, inescrutável, de máscara)"⁷. As rubricas, na dramaturgia de Nelson Rodrigues, mereceram minuciosa atenção por parte do autor, pois além da configuração inicial de cada ato e de cada cena indicando detalhadamente a distribuição do espaço cênico, estão também abundantemente presentes entre os diálogos indicando expressão emocional, gestos, tom de voz, etc, dos personagens, permeando os discursos de sentimentos e abrangendo, assim, grande parte do texto escrito. Segue exemplo de demarcação de rubricas entre as palavras dos diálogos, na peça *Beijo no Asfalto*:

"Amado - Nós dois! Olha: - o rapaz do beijo, sim o que beijou, está aí embaixo, prestando declarações! (*Ri mais forte, apontando com o dedo para baixo*) - Embaixo! (*Primeiro, ri Amado. Em seguida, Cunha o acompanha. Acaba a cena com a fusão de duas gargalhadas.*)"⁸.

Em muitos casos, o tom poético das rubricas exige muita habilidade por parte dos atores e do encenador: "(Dália entra. Adolescente cuja graça leve parece esconder uma alma profunda)"⁹. Como também a imaginação do autor, traduzida em palavras nas rubricas, pode constituir personagens complexos cuja subjetividade dificulta sua concretização em cena, como é o caso da presença significativa do mar para a peça *Senhora dos Afogados*: "(...Há também um personagem invisível: o mar próximo e profético, que parece estar sempre

⁶ V. textos complementares ao Vol.4 de *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*.

⁷ Rubricas iniciais da peça, in *Teatro C. de Nelson Rodrigues*, Vol.4, p.259.

⁸ In *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, Vol.4, p.95.

⁹ Idem.

chamando os Drummond, sobretudo as suas mulheres...)"¹⁰.

No terreno da composição literária e no da composição cênica, Nelson Rodrigues, sem preconceitos de purismo, explorou diversas técnicas que proporcionam ao leitor uma visualização imaginária ideal das tramas de cada peça. Da multiplicidade detalhada das indicações rubricadas para a movimentação cênica e o inflexionamento vocal dos intérpretes, o autor pretende uma transposição literal da realidade cênica concebida pelo texto escrito. Na construção cênica de suas peças, o autor utiliza diversas técnicas teatrais, das mais antigas, como o tratamento coral da tragédia grega às mais modernas, como palcos móveis e a incorporação ao teatro de recursos de outras artes, como o cinema, o rádio, a música e as artes plásticas.

Na composição literária, isto é, na linguagem utilizada na sua obra teatral, Nelson Rodrigues ousou compor tragédias, o mais nobre dos gêneros teatrais, com linguagem plebéia, ou seja, a fala comum do cidadão suburbano carioca. A linguagem usada por Nelson Rodrigues em seu texto dramático, tanto nos diálogos quanto nas rubricas, já tem sido elogiada por importantes intelectuais e artistas brasileiros como, por exemplo, Manuel Bandeira, que o apontou como "o maior poeta dramático que já apareceu em nossa literatura", pois, para Bandeira¹¹, "bom teatro é o que sacode o público". E, ressaltando o valor literário da peça *Vestido de Noiva*, afirma: "Li duas vezes. Achei mais interessante do que 'A Mulher Sem Pecado'. O que me agrada na peça é que não tem literatice". Nelson pediu a Manuel Bandeira escrever sobre a peça e ele escreveu no jornal "A Manhã", por coincidência, fundado pelo pai de Nelson Rodrigues:

"Nelson Rodrigues é poeta. Talvez não faça nem possa fazer versos. Eu sei fazê-los. O que me dana é não ter como ele esse dom divino de dar vida às criaturas da minha imaginação. 'Vestido de Noiva', em outro meio, consagraria um autor. Que será aqui? Se for bem aceita, consagrará... o público"¹².

¹⁰ Idem, p.259.

¹¹ Citado por Ruy Castro, in *O Anjo Pornográfico*, p.159 e 160.

¹² Idem.

Nelson misturou ao realismo crú dos episódios dramatizados a linguagem metafórica dos símbolos e das técnicas surrealistas de representação. Entretanto, ao contrário da maioria da arte surrealista, as situações representadas pelo teatro rodrigueano não perdem seu caráter realista. O público crê nas situações, embora seu realismo se mostre muitas vezes diluído em tendências míticas e ambientalizado em cenário surrealista. Como é o caso, por exemplo, da descrição do espaço onde se desenrola a ação de *Anjo Negro* e de *Dorotéia*:

*"(Ambiente: casa de Ismael. Cenário sem nenhum caráter realista. (...) A casa não tem teto para que a noite possa entrar e possuir os moradores. Ao fundo, grandes muros que crescem à medida que aumenta a solidão do negro.)"*¹³.

*"(Casa das três viúvas. (...) conservam-se em obstinada vigília, através dos anos. Cada uma das três jamais dormiu, para jamais sonhar....)"*¹⁴.

Tendo em vista a variedade de elementos de que pode servir-se o teatro, podemos dizê-lo também uma arte múltipla, ou seja, ele é a condensação mesma de várias artes. Todavia, é a peça teatral, o texto literário, seu elemento mais importante, dado seu caráter essencial. Gordon Craig, importante diretor de cena do início do século, que influenciou grande parte da teoria teatral do século XX, enfatiza a natureza holística do teatro que não é nem a interpretação nem a peça, nem o cenário nem a dança, mas consiste em um composto dos mais básicos elementos de ação, palavras, fala, cor e ritmo¹⁵. Por isso, há que se fazer a distinção entre o texto escrito e a obra representada.

O cenógrafo Edward Gordon Craig (1872-1966) ¹⁶, dedicou-se à criação de cenários desenvolvendo uma estética teatral de orientação simbolista que apresentam sugestão em vez de realidade, um símbolo em vez de uma imitação. Suas idéias influenciaram grande parte da teoria teatral do século XX. Nelson Rodrigues captou essas técnicas que foram colocadas em prática por importantes diretores de cena como Antunes Filho e Ziembinski. Embora o texto

¹³ Rubrica da peça *Anjo Negro*, in *Teatro Completo de N. R.*, Vol.2, p.125.

¹⁴ Rubrica da peça *Dorotéia*, in *Teatro Completo de N. R.*, Vol.2, p.197.

¹⁵ Autor citado por M. Carlson, in *Teorias do Teatro*, p.296.

¹⁶ Idem, p.295.

dramatúrgico de Nelson Rodrigues esteja permeado de símbolos que fazem parte das tramas, como também, de rubricas sobre a composição dos cenários, diferentes encenadores podem ambientar uma cena segundo seus critérios, sua sensibilidade, sua percepção, sem deixar de serem fiéis ao texto e ao sentido da trama propostos pelo autor. A peça *Dorotéia*, escrita em 1949, por exemplo, talvez a peça de Nelson que mais intensamente explora o uso de simbologias, apresenta ao longo de toda a trama inúmeros símbolos que orientam o espectador a identificar a psicologia dos personagens.

Segundo as teorias do teatro, o teatro moderno tende a afastar-se do texto escrito buscando sua completude na representação. Por isso, o novo teatro se baseia mais na arte do diretor de cena, que controla cada elemento da produção, do que na do dramaturgo que os criou. Entretanto, quando um texto é completo em si mesmo, a interpretação teatral pouco lhe pode acrescentar, somente a visão cênica do diretor é que lhe poderia intervir dando ênfase a este ou àquele elemento. Neste sentido, os textos rodriguanos destacam-se pela completude cênica que abrange, por meio de suas rubricas bem elaboradas, herdadas certamente do escritor romancista e cronista, que possibilitam uma visão geral do espaço e dos movimentos cênicos em cor, luz, som e emoções: "(...*Um farol remoto cria, na família, a obsessão da sombra e da luz...*)"¹⁷.

A escrita dramática é composta por duas partes, os diálogos e as rubricas. As rubricas correspondem às diretrizes que norteiam a encenação do texto, projetadas para o espectador através da encenação e funcionam como um conjunto de informações acerca dos gestos e expressões dos personagens, da montagem dos cenários, iluminação, sonorização, etc. As rubricas do autor, que não aparecem em forma de palavra para o público espectador, não podem, por isso, serem comparadas às diretrizes do narrador como em outros gêneros literários. O conteúdo dos diálogos expressos pelos atores visa a constituição do personagem

¹⁷ Rubrica da peça *Senhora dos Afogados*, in *Teatro Completo de N. R.*, p.259.

físico, concreto, que incorpora as diretrizes do texto.

Nos textos rodrigueanos, as falas dos personagens constituem uma situação dramática, pois o discurso não fica restrito só ao que é dito, mas seu significado amplia-se ao que não é dito, ao suposto. Nos cortes bruscos e nas reticências, o discurso amplia o seu significado. A presença constante de uma sintaxe narrativa sincopada, recurso técnico tomado do cinema, e o uso de elementos radiofônicos são elementos oriundos de outras artes que o dramaturgo prevê no texto para a encenação. À riqueza que esses elementos concedem à linguagem no texto, soma-se a linguagem metafórica dos objetos e dos personagens inorgânicos, como o mar na peça *Senhora dos Afogados*, e o jarro e as botinas, na peça *Dorotéia*. Como também o uso adequado da gíria como recurso poético dramático que, a princípio, suscitou críticas às peças.

"O nível estilístico das falas foi outro problema. Todo mundo observou que o diálogo 'não era nobre'. Com efeito, não era, nem precisava sê-lo. Sempre me pareceu ingênuo discutir os meios de que se serve um autor para atingir certo efeito emocional"¹⁸.

No teatro, os personagens constituem quase que a totalidade da obra, tudo passa a existir através deles. O próprio cenário muitas vezes se apresenta por seu intermédio. Tanto o romance como o teatro falam do homem, mas no teatro isso se dá através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator. Nelson Rodrigues utiliza amplamente o domínio da metáfora dentro e fora dos diálogos, mas sem deixar de conceder ao personagem o poder de manifestar os significados pretendidos.

*"(Misael e D. Eduarda fazem todo o semicírculo da escada e verifica-se, então, que só de uma maneira muito teórica saíram do ponto de partida. Estão, agora, no quarto. Entram por uma porta também teórica e que de porta mesmo só tem uma indicação sumária. Misael senta na cama, ofegante. É evidente que fez um enorme esforço físico)"*¹⁹.

O personagem teatral dirige-se ao público sem a mediação de um narrador. As rubricas do autor não são expressas, cabendo ao diretor ou ao encenador transformá-las em linguagem decodificável pela platéia, através dos diálogos entre os personagens que podem estar

¹⁸ In *Teatro Desagradável*, p.19.

¹⁹ Rubrica da peça *Senhora dos Afogados*, in *Teatro Completo de N. R.* . Vol.2, p.278 e 279.

auxiliados pelo cenário e suas técnicas de composição. Por isso, muitos dramaturgos recorrem ao uso do coro para analisar e criticar os personagens ou comentar a ação, ampliando o sentido moral de incidentes particulares. No teatro, o mundo ficcional criado pelo autor é apresentado por meio dos personagens. É através de sua ação que se dá o sentido da trama. Enquanto que no romance o narrador pode descrever o caráter de um personagem, no teatro, o personagem se caracteriza na ação.

Assim, o diálogo é o verdadeiro veículo do teatro. Diferente do romance, o diálogo teatral requer um encadeamento próprio, auxiliado pelas rubricas, que, embora estas não apareçam expressas na voz do ator, possibilitam seu entendimento, pois são transmitidas na forma de expressões emocionais. Entretanto, o simples diálogo não constitui ação, nem tão somente o enredo. O enredo oferece à ação a possibilidade de desenrolar-se. A ação é o conjunto do personagem concretizado no enredo. Só a ação faz os personagens existirem como pessoas. Essencial ao conceito de drama é o conflito caracterizado pelo enredo. Drama, etimologicamente, significa ação. Um personagem nunca permanecerá mudo e inerte no palco, enquanto que no romance poderá haver momentos de longo silêncio. Por isso, teatro é ação.

O teatro realista moderno eliminou de vez a presença do coro, ao menos com a mesma função que tinha no teatro grego clássico, de comentar e elaborar juízos morais, numa espécie de porta-voz das idéias do autor. A presença do coro no teatro de Nelson Rodrigues, por exemplo, existe como forma de legitimar a opinião pública acerca dos procedimentos imorais dos personagens. Já que a sociedade moderna não comporta mais mitos, no sentido grego do termo, a função do coro moderno é de confrontar as ações dos personagens com a ideologia da sociedade, dar ressonância moral e religiosa à dinâmica da encenação, fazê-la ultrapassar os limites da esfera privada e, assim, gerar o conflito entre o particular e o social.

A obra de arte dramática torna-se, enquanto gênero literário, singular e especialmente

diferenciada de outros tipos de literatura, pelo seu propósito único de realizar-se não na literatura, mas em outra categoria artística, o teatro. Evidentemente, uma obra literária épica, por exemplo, pode transformar-se em arte cênica ou, até mesmo, uma poesia pode constituir um bom enredo para o teatro. Existem exemplos inúmeros de adaptações de quaisquer gêneros literários, ou até mesmo não literários, que podem fornecer bom material para o teatro. Todavia, a literatura dramática possui a peculiaridade de projetar-se única e exclusivamente para a arte cênica. É uma obra de arte cujo fim não está em si mesma, pois se completa na atualização cênica.

Com relação a essa discussão, Brecht²⁰ afirma categoricamente que "teatro não é literatura", ou melhor, não é só literatura, mas uma síntese de elementos. E há outros ainda, como Anatol Rosenfeld²¹, que defendem a noção de uma interdependência entre teatro e literatura sem, contudo, perderem sua autonomia.

A relação entre teatro e literatura é bastante estreita e complexa, pois embora cada qual constitui-se arte distintamente da outra, suas fronteiras tendem a diluir-se no momento em que passamos a abordar a peça, o texto literário, como pertencente ao gênero dramático, uma vez que este fora escrito para ser encenado e não unicamente para ser lido. Considerando a classificação dos três gêneros literários proposta por Platão, a saber, lírico, épico e dramático, pode-se aceitar a idéia de que a narrativa dramática possui uma peculiaridade especial que a diferencia do romance e da poesia. Esta particularidade reside no seu objetivo fundamental que é transformar-se em cena por meio da presença física do ator no palco e não permanecer apenas na encenação imaginária do leitor, como acontece na leitura de poesia ou de romance.

Aristóteles, por sua vez, propõe dois gêneros básicos, a tragédia e a comédia, que pertencem à tradição ocidental iniciada na Grécia, e ligam-se, ambos também, ao culto dionisíaco. Entretanto, o próprio Aristóteles desmente a existência de um gênero puro. Cada

²⁰ Apud Sábato Magaldi, in *Iniciação ao Teatro*, p.51.

²¹ In *Prismas do Teatro*, p.36.

gênero, para ele, aparece híbrido e a pluralidade de elementos que o compõem recusa o rigor em sua caracterização. Importante para a liberdade de criação artística foi o manifesto de Victor Hugo²², onde se preceitua a adoção de um texto que passa naturalmente "da comédia à tragédia, do sublime ao grotesco". Preferiu-se, então, denominar drama a esse novo gênero compósito. Desta época em diante, o teatro desrespeitou as classificações tradicionais. A chamada dramaturgia de vanguarda faz questão de abolir os gêneros rotineiros. O teatro moderno reflete, até nos gêneros, a dissociação do homem contemporâneo. Como exemplo, podemos citar as denominações usadas por Nelson Rodrigues para suas peças, quer sejam, farsa irresponsável, tragédia carioca, tragédia de costumes e obsessão.

Sob a perspectiva, então, da obra dramática, é que artes diferentes, como o teatro e a literatura, revelam-se afins no sentido em que tanto a peça é escrita para ser encenada, quanto a encenação se faz a partir do texto escrito. Assim, artes autônomas encontram-se intimamente relacionadas no momento da transformação do texto em cena. Uma vez que, o texto escrito constitui o objeto da literatura e a cena o objeto do teatro, perfazendo ambos a diferenciação notória das duas artes. Pois, é a encenação base fundamental para o teatro, assim como é o texto escrito base fundamental para a literatura. Todavia, está na transformação do texto em encenação o ponto de encontro entre estas duas artes objetivamente diferentes.

A partir destas constatações, podemos perceber que a relação entre teatro e literatura é bem mais complexa do que geralmente supomos. A forma de expressão de cada arte é bem diferente da outra e é esse fato justamente que as distingue esteticamente. Não que o teatro seja mero veículo da peça, mas é em sua função que é escrita a peça. Diante de uma peça dramática temos a literatura a serviço do teatro. Temos, portanto, uma obra de arte inacabada,

²² In *Do Grotesco e do Sublime, considerado um manifesto do Romantismo*.

que se completará na encenação, destino de sua função. A literatura é um dos elementos, geralmente o mais importante, de que se serve o teatro para compor-se como arte. O fato de o teatro recorrer à literatura como substrato fundamental não significa que este deva ser reduzido a ela. Embora a questão da autonomia do teatro tenha gerado já muita discussão, hoje em dia, esta idéia está bastante aceita pela maioria dos melhores estetas. Antonin Artaud²³, por exemplo, considerava que "o grande erro do Ocidente está em considerar o teatro um ramo da literatura, e o palco a materialização da palavra".

É comum conceder prioridade ao texto, na análise do fenômeno teatral. Há, até mesmo, quem afirme que sem obra dramática não há teatro²⁴. Certamente, a existência de uma obra dramática marca o início da preparação do espetáculo, mas o texto também não é teatro sem alguém que o encene.

Esta tentativa, em termos muito resumidos, de reconhecer a relativa autonomia e peculiaridade da arte teatral, não nega evidentemente, a importância da peça como obra literária. Segundo comparação feita por Anatol Rosenfeld²⁵, vista do teatro, a literatura é apenas um elemento entre outros e visto da literatura, o teatro é apenas um meio de atualização e interpretação. Literatura é arte que o teatro incorpora como um de seus elementos constitutivos. A peça teatral é esse elemento literário de que se serve o teatro. Por isso, não se nega a importância da peça como obra literária. Mas, a peça escrita, entretanto, pode ser atualizada cenicamente de inúmeras formas. Rosenfeld compara o texto a "um bloco de pedra que será enformado pelo ator (diretor) [...]já que o texto contém apenas virtualmente o que precisa ser atualizado e concretizado pela idéia e forma teatrais"²⁶. Assim, o texto é perecível, a escritura permanece conforme seu autor a compôs, enquanto que a encenação é

²³ In *O Teatro e seu Duplo*, p.56.

²⁴ Cf. Sábato Magaldi, in *Iniciação ao Teatro*, p.13.

²⁵ In *Prismas do Teatro*, p.37.

²⁶ Idem, p.22.

efêmera, pois passa pelo crivo de diversos diretores e pela interpretação pessoal de cada ator. As representações, infinitamente variáveis e nunca idênticas, giram em torno de uma mesma peça. Por outro lado, segundo Rosenfeld²⁷, "uma peça corresponderá tanto mais ao seu gênero literário, o dramático, quanto mais se prestar à atualização teatral". É, portanto, na riqueza de elementos dramáticos que o texto apresenta que se legitima o gênero literário a que pertence.

Por mais que se valorize a literatura, principalmente no chamado teatro literário, o espetáculo só passa a ter valor cênico-estético quando a palavra funcionar visualmente através do jogo dos atores. Pois é a encarnação da palavra pelo ator e pela cena que realiza o mundo imaginário projetado pelo texto. Já que o texto dramático apenas projeta, de modo superficial, o que será materializado pelo ator no palco. Embora de um modo livre, a encenação se subordina a um enredo, uma história ficcional, uma ação ou idéia central refletida no movimento dos atores conjugado a vários outros recursos que podem ser explorados na concretização do acontecimento cênico. Na literatura, ou melhor, no texto dramático, as palavras, expressas tanto pelas rubricas quanto pelos diálogos, fazem os personagens, no teatro, são os personagens que fazem as palavras, ou seja, as palavras geram a ação. Esse poder de 'presença existencial', no caso da arte teatral, favorece uma participação e vivência emocionais bem mais intensas do público do que as do leitor de textos literários.

O texto também pode ser encenado literalmente ou simplesmente adaptado para o teatro. Com relação a esta questão, há quem afirme que o escritor é autor da peça enquanto que o diretor é autor da encenação, pois as representações cênicas podem ser infinitamente variáveis em torno de uma mesma peça. Assim como é impossível exaurir as inúmeras possibilidades de leitura de um texto. Pois, embora a escrita projete a cena, esta pode concretizar-se de inúmeras maneiras, não sendo imprescindível fidelidade ao texto, apesar de partir dele as diretrizes básicas para sua concretização.

²⁷ Idem, p.37 e 38.

Entretanto, o que parece importante ressaltar é a marca essencial que diferencia o teatro de todas as outras artes. Sua marca única e particular é a encenação. É no momento da encenação da peça teatral, quando a palavra escrita se transforma em ação e o personagem ganha vida concreta na representação do ator, que a arte deixa de ser literária para ser dramática. O texto, a peça, enquanto forem meramente declamados, são considerados literatura. Mas, no momento em que são representados, tornam-se teatro, ou seja, no momento em que os declamadores transformam-se em personagens. Podemos afirmar, então, que a essência do teatro é o ator transformado em personagem, já que não há teatro sem encenação. Durante a encenação, o ator concretiza o personagem, dando vida e movimento a ele. O ator incorpora a identidade do personagem e toma a sua palavra. Assim, o personagem fala através do ator. Conforme Anatol Rosenfeld²⁸, que também percebeu nesta questão uma relação dialética, "no teatro, o homem é a fonte da palavra", já que tomamos conta da trama por meio da fala e da ação do personagem e, "na literatura, a palavra é a fonte do homem", pois o personagem e todo o mundo imaginário em que se insere advém da palavra escrita.

Na literatura, o leitor imagina o personagem, orientando-se pela narração, ao passo que, no teatro, o espectador vê e ouve o personagem em ação. As rubricas do autor que, no texto dramático escrito, permeiam o discurso dos personagens e direcionam o desdobramento da trama são, no palco, como as réplicas dos diálogos, transformadas em ação através do ator transformado em personagem.

O teatro, portanto, existe na fusão do ator com o personagem, cuja ação movimenta a trama. A fusão do ator com o personagem pode ser comparada a um processo de metamorfose, fato fundamental do teatro, também simbolizado pela máscara. O deus grego da máscara é Dioniso, a cujo culto se atribui a origem do teatro na Grécia Clássica. Todavia, não só o ator se funde ao personagem como o público espectador também se identifica com ele.

²⁸ Idem, p.22.

Todos participam do processo da representação vivendo intensamente os aspectos trágicos ou cômicos da condição humana. Não sendo, entretanto, a metamorfose real, mas apenas simbólica, pois nenhum ator sente realmente as dores do martírio no palco, nem o público permaneceria incólume nas poltronas.

A transformação do ator em personagem, chamada também de metamorfose é o fenômeno básico do teatro. No entanto, esta metamorfose nunca passa de mera representação. Embora o gesto e a voz do ator sejam reais, o contexto é imaginário, pois mesmo que a situação representada no palco seja possivelmente real na vida cotidiana, ela sempre será o resultado da seleção e estilização do seu autor. Desse modo, podemos concluir que o desempenho dos atores é real, mas a ação desempenhada por eles é irreal. Pois, por mais séria e verossímil que esta ação possa ser, nunca perderá o caráter lúdico da encenação.

A identificação do público com o personagem representado pelo ator no palco também é um dado básico da antropologia que faculta que o homem só se torna homem, de fato, graças a sua capacidade de separar-se de si mesmo e identificar-se com o outro. Pois o homem só conquista sua própria identidade ao identificar-se com outrem. A partir desta constatação, podemos afirmar, então, que a metamorfose que acontece no teatro é, de certo modo, a origem do ser humano, onde o ator apenas executa de forma radical o que distingue o homem dos animais, ou seja, desempenhar papéis no palco do mundo real, na vida social. Deste modo, a metamorfose executada exemplarmente pelo ator define o homem, por sua capacidade de desdobrar-se para além de si mesmo e conquistar o mundo imaginário.

Por isso, é óbvio que os personagens e o mundo em que se situam continuam sendo imaginários, embora os atores sejam reais. Trata-se apenas da concretização e atualização plenas do mundo intencional da peça, sem diminuir em nada seu caráter de imaginação. Pois, se deixassem de ser ficcionais, o espetáculo deixaria de ser arte. Assim, é supérfluo acentuar que, apesar de sua concretização sensível, maior do que a do texto, os personagens do

espetáculo conservam plenamente o caráter fictício, por mais verossímeis que pareçam. Aqui, vale lembrar o sentido aristotélico para verossimilhança, ou seja, o sentido do que poderia ter acontecido e não o que realmente aconteceu. Ademais, o teatro forçosamente sempre tratará de uma *mimesis* ou representação desempenhadas por atores, isto é, em última análise, de ficção, por mais que baseada em documento.

Por isso, muitos estudiosos da arte da representação consideram o trabalho do ator e do diretor como um ato criativo, pois cada diretor lê a sua maneira o texto dramaturgico e cada ator compõe com o material do próprio corpo, com sensibilidade e experiência pessoais a imagem vislumbrada pelo poeta. Sendo assim, o desempenho do ator é também uma criação imaginária, espiritual, como a de todo artista.

A arte moderna confere ampla liberdade de expressão e exploração de múltiplas formas para atingir sua comunicação com o público. A arte moderna caracteriza-se, assim, por uma espécie de 'vale-tudo' para a concretização cênica de um texto. Neste contexto, o teatro destaca-se como a forma de expressão artística mais incômoda e provocadora, podendo passar à história como o teatro da crise permanente. Em nenhum outro setor da atividade artística se questionou e se reformulou tanto suas próprias bases. Os padrões do drama moderno mudam continuamente desde as primeiras peças que marcaram seu início. Esta amplitude da arte moderna, com relação ao teatro, permite diversas pesquisas teatrais, tornando algumas encenações bastante independentes do texto original.

Hoje em dia, textos novos são criados a partir de textos originais de dramaturgos consagrados. Como é o caso de algumas recriações do universo rodrigueano encenadas nos palcos do Rio de Janeiro. *Decote*, peça que mistura falas de personagens de diversas peças e crônicas rodrigueanas, criada e encenada pelo grupo teatral Casa da Laura, que mistura situações passionais de perversões e adultérios que acontecem em função dos campeonatos de futebol, com a presença vital de um coro representando o olhar do mundo de fora que assiste a

essas situações, tecendo diferentes comentários. Outro espetáculo interessante sob o ponto de vista da adaptação de textos rodrigueanos feito por um grupo de teatro, de Portugal, que montou no Rio de Janeiro uma peça chamada *Buraco da Fechadura*, inspirada na afirmação de Nelson Rodrigues, "sou um menino que vê o amor pelo buraco da fechadura"²⁹, onde o cenário é composto por uma casa construída no palco feita com tábuas irregulares de madeira intercaladas propositadamente por frestas e orifícios através dos quais, o público, que circulava ao redor do barraco, observava a ação que os atores encenavam em seu interior.

Exemplos como estes são inúmeros entre as vanguardas artísticas que constroem o moderno a partir do antigo. O teatro brasileiro foi o setor artístico que mais tempo permaneceu imune às inovações culturais propostas pela Semana de Arte Moderna, mas, em contrapartida, depois da abertura a novas possibilidades que Nelson Rodrigues permitiu com seu teatro, este alargou suas fronteiras com incomparável velocidade.

O espetáculo, por isso, é uma obra específica, onde o ator, sob as orientações do diretor, empresta seu corpo ao personagem, compondo-o simbolicamente por meio de sua realidade íntima. Através de sua interpretação, sua própria realidade íntima é convertida para a experiência humana projetada pelo texto. Na atualização cênica já não se trata mais de procurar as palavras que traduzam sentimentos, mas de estes sentimentos encontrarem um corpo para manifestá-lo. Para o ator, então, em seu trabalho de composição do personagem, como diz Rosenfeld³⁰, "não se trata de encontrar as palavras que constituam a imagem vislumbrada pelo poeta e sim de compor com o material do próprio corpo a imagem de uma pessoa que seja capaz de proferir estas palavras".

No texto dramático, o foco narrativo localiza-se nas rubricas que se extinguem completamente no palco, onde atores e cenários assumem-na, manifestando-se diretamente

²⁹ Afirmação de Nelson Rodrigues, na primeira página de sua biografia *O Anjo Pornográfico*.

³⁰ In *Prismas do Teatro*, p.33.

através do diálogo. No palco, não são mais as palavras que constituem os personagens, seu ambiente e sua ação, como acontece na literatura, mas sim, os personagens absorvendo as palavras do texto, passam a constituí-las, ou seja, é a ação dos personagens que gera suas palavras. Enquanto ficção, o teatro destaca-se pelo seu vigoroso poder de criar a ilusão da realidade, mas é o próprio caráter ficcional que encobre a possível realidade histórica a que diz respeito.

Na literatura, o personagem constitui a ficção, mas no teatro, o personagem não só constitui a ficção como também funda o próprio espetáculo. Comparado ao texto, o personagem cênico tem a grande vantagem de ser o centro do universo ficcional, pois toda a produção de significados depende de sua ação. Por outro lado, as orações de um texto projetam um mundo bem mais fragmentário do que a nossa visão já bastante fragmentária da realidade. O teatro, através do diretor, preenche as múltiplas indeterminações de um texto dramático. Todavia, as orações fragmentadas são capazes de suscitar o preenchimento imaginário do leitor.

O texto dramático, literatura enquanto escritura, apresenta-se interpretado durante a encenação, por isso, pode ser concretizado de incontáveis maneiras diferentes. Uma encenação literal pode, até mesmo, empobrecer o teatro que, preso à fixidez do texto, adquire certo efeito museal perdendo sua capacidade de comunicação. Nesse tipo de encenação, a possível autenticidade histórica se apagaria devido à inautenticidade da comunicação. O fato é que o teatro encontra a sua realização completa na alma do espectador e este não é o mesmo em cada espetáculo. Neste caso, a literatura oferece maior amplidão ao fenômeno interpretativo, pois, a partir do texto essencial, cada leitor constrói seu próprio mundo imaginário.

Deve-se evitar, portanto, confundir encenação literal com consciência histórica, pois, justamente o que se entende por consciência histórica em termos teatrais é o poder que o

teatro tem de desdobrar-se em vários modos de interpretação, de acordo com a época do espetáculo, acompanhando as próprias modificações que fazem parte do processo cultural histórico. Assim, um texto antigo, não obstante seu valor literário e o sentido que subjaz em seu conteúdo, terá certamente uma atualização cênica em época posterior diferente daquela de sua estréia. Sobre esta relação entre texto e ação que a arte dramática promove, concordam vários teóricos e dramaturgos que o teatro não existe a serviço do texto, mas sim, o texto existe a serviço do teatro.

Não é necessário nem mesmo um salto muito grande no tempo para podermos perceber que, até em uma mesma temporada, desde a estréia até a última apresentação, pode haver certos detalhes diferentes, pois o teatro é vivo, é ao vivo e depende do estado de espírito de cada ator, da leitura de cada diretor e a recepção do público que, embora indiretamente, participa do desenvolvimento do espetáculo.

Quando um texto, então, distanciado no tempo, passa pelo crivo de vários encenadores, o temperamento de cada um determinará até estilos opostos nos espetáculos. Montagens diferentes são frequentes principalmente quando se tratar de uma obra complexa, pois cada encenador poderá conceder maior ênfase a um ou outro aspecto.

Não se dissocia da palavra teatro, portanto, a idéia de visão. Ler teatro, ou melhor, literatura dramática, não abarca todo o fenômeno compreendido por esta arte. O teatro só existe quando o público vê e ouve o ator interpretar um texto. Sem a interpretação de um texto, o ator inevitavelmente incorrerá na mímica. Na leitura, a imaginação do leitor substitui a presença do ator, visualiza as rubricas e inscreve os movimentos num cenário ideal. Por isso, muitas pessoas preferem ler as peças para que o prazer estético não se prejudique sujeito a um mau desempenho.

Uma obra literária, e aí incluem-se os três gêneros propostos por Platão, expressa esteticamente certas atitudes humanas fundamentais em face da realidade. Entretanto,

conforme observado por Rosenfeld³¹, o gênero dramático apresenta-se como o mais objetivo, já que o mundo imaginário apresenta-se diretamente, sem mediação, ou seja, a ficção apresenta-se mais imediata, de atualidade mais viva, pois o personagem dramático produz-se a si mesmo na ação. Já no gênero lírico, o personagem não surge como figura destacada, mas na subjetividade de sua fusão com o mundo. Ao passo que, no gênero épico, o personagem, embora apareça mais destacado, é filtrado pela visão do narrador, cuja presença proporciona uma distância entre a narração e o mundo narrado.

No teatro, o personagem aparece autônomo e destacado da situação que o insere, visto que esta representação da sociedade e do mundo é dada pelo diálogo do próprio personagem, ou seja, seu mundo exterior é construído na dialética do diálogo que move a ação dramática. O diálogo funda, por assim dizer, a situação dramática, pois esta é gerada pelo conflito verbal dos personagens. É no diálogo que cada personagem expressa seu universo de valores, empurrando o movimento dramático através de ações e decisões que buscam chegar ao equilíbrio, já que o próprio diálogo possui a essência dialética da contradição e da síntese.

O que se pretende esclarecer é que o fenômeno fundamental do teatro é a metamorfose, o *mimus*, nada de literário, portanto. A literatura costuma ser classificada como arte auditiva, dada a sonoridade das palavras e orações, embora na poesia concreta se atribua valor estético à distribuição espacial dos sinais gráficos. No entanto, a literatura é constituída, de fato, pelas unidades significativas projetadas pelas orações. Já o teatro, constitui-se na transformação do ator em personagem. Assim, ontologicamente, a diferença entre teatro e literatura é profunda. Pois, enquanto que na obra literária, os personagens e o mundo imaginário em que se encontram inseridos dependem das palavras, no teatro, as palavras dependem dos personagens. Ou melhor, na literatura, as palavras constituem os personagens e no teatro, os personagens é que constituem as palavras. Na representação teatral, o mundo

³¹ Idem, p.38.

imaginário apresenta-se de modo direto e imediato, desse mundo imaginário, surge a palavra, como na literatura, só que bem mais expressiva, já que apoiada pela mímica e pelo contexto físico do espaço cênico.

A presença física do ator define a especificidade do teatro, mas apresenta-se com a colaboração de várias outras artes, ou melhor, de estilos artísticos, pois o teatro não abarca a totalidade de outra arte, mas de, digamos, estilos de outras artes. Sobre o palco, o cenário, que sugere o ambiente propício para a ação, vale-se de elementos oriundos da arquitetura e da pintura, podendo recorrer também à escultura e a técnicas variadas de iluminação e da indumentária dos atores. Sobre o complexo artístico do espetáculo, afirma Roland Barthes³² que "nenhum elemento artístico pode isolar-se e constituir uma unidade própria no teatro", pois, "se a peça subsiste na leitura, o leitor providencia uma encenação fictícia". Esta síntese de elementos artísticos que o teatro incorpora foi defendida também por Bertold Brecht, que destacava a presença da literatura como um dos elementos que formam a tríade essencial, sem a qual o fenômeno teatral não se processaria, ou seja, o ator, o texto e o público.

Além de toda a ampla liberdade que o teatro goza de recorrer a elementos extraídos de outras artes, também se verifica certa liberdade na denominação das peças. Desde Aristóteles nega-se a idéia de um gênero puro, tratando-se, em geral, de aproximações e predominâncias. Assim como não se concebe o gênero puro, também não existe um tipo ideal de drama, ou o drama puro.

Segundo a evolução do drama, podem-se perceber as diferentes formas do homem conceber a visão de si próprio e do mundo à sua volta. Assim, a organização do teatro dialogado passou a representar o mundo a partir da visão individual do personagem central e não mais a partir da impessoalidade ritual do coro. Essa emancipação dos personagens frente ao mundo que os rodeia reflete a crescente emancipação do indivíduo frente ao universo, até

³² Citado por Sábato Magaldi, in *Iniciação ao Teatro*, p.49.

chegar ao antropocentrismo exacerbado característico da época dos sofistas, quando cada um tinha uma visão do mundo segundo seus próprios critérios.

Seguindo no tempo, vemos surgir na Idade Média um tipo de drama de caráter aberto, que restringe a autonomia do indivíduo, focalizando-o sob a perspectiva teocêntrica do Cristianismo, que insere o destino humano ao plano metafísico e divino, da queda e da redenção. Posteriormente, com o advento renascentista, numa época em que de novo acentua-se a emancipação do indivíduo, ressurge o drama fechado baseado no diálogo. Durante o período medieval, portanto, podemos verificar certo empobrecimento da arte cênica que permaneceu restrita a um cânon de gestos simbólicos, onde os personagens apenas limitavam-se a ilustrar uma ação previamente conhecida por todos, ou seja, a história cristã universal.

Quando, porém, a partir do Renascimento, a amplitude do mundo e a variedade das camadas populares tornam-se foco de interesse para o teatro, a própria temática, ou problemática, passa a desautorizar o diálogo como base constitutiva do drama, forçando-o a abrir-se ao mundo. Ou seja, à medida que o drama abre-se ao mundo exterior, como acontece no contexto moderno, em que a visão atual do mundo amplia-se e revela-se problematicamente, tornam-se precárias todas as possibilidades de comunicação e contatos humanos quando reduzidas unicamente ao diálogo como forma de expressão das relações interpessoais. A visão atual do mundo impõe ao drama o emprego de formas mais abertas, ampliando o uso de outros recursos cênicos que preencham as lacunas que o diálogo não consegue exprimir.

Sendo assim, o recurso a estruturas cada vez mais abertas se torna impositivo, daí a introdução do narrador, o aproveitamento ilimitado de outros recursos cênicos, o uso intenso da mímica e da pantomima e ademais elementos amplamente utilizados pela arte cênica moderna.

Neste sentido, podemos afirmar que o teatro moderno assimilou em sua própria

estrutura uma crise muito mais ampla que a crise do diálogo. Sendo o teatro o exemplo representado do homem em sua capacidade de desdobrar-se, cuja ação dramática dá-se a partir do diálogo, cedo ou tarde este mesmo diálogo entraria em crise, dada a sua impossibilidade de reduzir a crescente pluralidade da visão moderna do mundo. Pois, o diálogo, base do teatro tradicional, se torna obsoleto quando se procura levar à cena a engrenagem anônima do mundo social, as forças inconscientes e as rápidas mudanças culturais do mundo moderno, um mundo de fragmentação e especialização crescentes, em que cada disciplina fala sua linguagem própria e a própria sintaxe parece já não poder acompanhar a velocidade das transformações.

Os movimentos artísticos sempre passaram por transformações inerentes à própria evolução dos tempos e da cultura das sociedades. Entretanto, certas épocas marcaram mais intensamente a passagem de uma tendência artística a outra, fortalecida pelo breve período de transição. Muitas vezes, as fronteiras arquetípicas se diluem em décadas, mas suas diferenças aparecem com tamanha ênfase, que se torna quase que impossível desdobrar igualitariamente uma da outra. Seu marco inicial dificilmente aparecerá nítido, visto que a história cultural de uma sociedade desdobra-se no devir do tempo.

Em cada nova tendência artística é manifestado um novo sentimento de vida, uma nova consciência da realidade, uma nova visão do homem e de sua posição na sociedade. Com relação à época moderna, percebemos uma nova forma de arte, diferente, por exemplo, do Positivismo do século XIX sem, contudo, excluir radicalmente os movimentos estéticos pertencentes àquele período, quer sejam, o realismo e o naturalismo. Isto se explica porque a diferenciação histórica dos movimentos artísticos jamais se realiza na forma de um corte, mas sim, na forma de um desdobramento gradativo.

Vários fatores colaboram para o surgimento de uma nova perspectiva histórica. Assim, podemos citar inúmeros elementos que interagiram para a fundação da era moderna e de suas

expressões artísticas. Entrementes seus marcos mais objetivos, a Revolução Industrial e a disciplinarização das ciências no final do século passado, encontram-se também e com igual valor, por exemplo, o advento da psicanálise de Freud que influenciou o aparecimento de formas estéticas como o Expressionismo e, com ele, o dadaísmo, o surrealismo e demais movimentos subsequentes que configuram a pluralidade estética da arte moderna.

A arte moderna em geral e, com ela, o teatro moderno, configura-se pela condensação de diversas técnicas exploradas já ao longo da história. Nosso tempo parece ser ele mesmo a condensação de todos os tempos históricos, dada a pluralidade artística que o caracteriza. Seguindo as novas tendências artísticas, a arte moderna não se restringe mais à mera imitação da realidade empírica, às convenções de verossimilhança ou aos moldes greco-latinos que inspiraram toda a civilização ocidental. Nesta perspectiva, o teatro moderno confessa-se um tipo de teatro mais teatral, mais disfarce, ficção, sonho e poesia, visando atingir níveis mais profundos da realidade exterior e interior.

As novas tendências cênicas têm relação direta com a transformação das concepções acerca do ser humano. A partir da teoria psicanalítica, por exemplo, o Ego já não é concebido como completo em si, explicável segundo motivos lógicos. O Eu racional é assediado por forças irracionais provenientes de sua intimidade psíquica ampliada pela dimensão do inconsciente. Por outro lado, a autonomia do indivíduo é posta em xeque pela imensa engrenagem do mundo tecnicizado. Na dramaturgia nacional, destaca-se Nelson Rodrigues com suas peças baseadas neste novo processo psicanalítico do sonho, memória e alucinação a partir do retrocesso cênico, plástico e visual ao passado em vez de simplesmente dialogar sobre ele, rompendo naturalmente a estrutura tradicional do tempo linear e, com isso, o espaço cênico tradicional.

No que se refere à configuração cultural de nossa época, podemos perceber a última grande e radical transformação, que culminou com o advento do que se convencionou chamar

de Modernidade, e funda seus marcos entre os fins do século XIX e inícios do nosso século, a partir das grandes revoluções sociais, tecno-industriais e científicas. Estas revoluções encontram-se relacionadas ao surgimento das grandes metrópoles e, com elas, ao advento do poder disciplinador que tenta organizar o caos social moderno e a linguagem múltipla dos indivíduos na sociedade. Paralela ou subsequentemente a estas transformações sociais, verificam-se radicais transformações nas várias artes que passam a manifestar visões novas sobre o homem e sua posição no universo e na sociedade.

As novas concepções, os novos temas e problemas provocaram um alargamento nas formas de expressão artística rompendo com as formas tradicionais das artes. Neste contexto, destaca-se o teatro que pode produzir de maneira cenicamente viva e concreta, a possibilidade que o homem tem de projetar-se cada vez mais além de si mesmo, desdobrar-se no devir da representação cotidiana da realidade.

CAPÍTULO II

2 - NELSON RODRIGUES E OS PRECURSORES DO TEATRO

MODERNO

No início do século XX, as últimas amarras tradicionalistas acabaram por cair. No teatro, este passo teve grande importância. A aparição na dramaturgia moderna de autores como Eugene O'Neill foi seguida por uma avalanche de novas revelações, devido à imensa variabilidade de caminhos tomados pelo teatro, posto que a realidade da vida moderna altera radicalmente seus próprios pressupostos básicos. Nesse novo contexto, brilharam autores que passaram a abordar temas fulcrais do ser humano, procurando com sua arte não só uma forma de comunicar a condição humana, mas também a poesia que essa condição inspira. Dentre esses novos autores, destaca-se, no Brasil, o dramaturgo Nelson Rodrigues, que inaugurou o teatro moderno brasileiro em 1943, com a peça *Vestido de Noiva*, encenada pelo expressionista polonês Ziembinski. Esta peça é considerada um marco na história do teatro brasileiro devido às várias e novas concepções cênicas e dramáticas que inaugurou no Brasil, como também, e principalmente, pelas inovações técnicas que trouxe à dramaturgia da época, como o processo de ações simultâneas em tempos diferentes num cenário dividido em três planos, o da realidade, o da memória e o da alucinação.

Nelson Rodrigues ousou dramatizar um conteúdo sério voltado para a complexidade interior do ser humano e suas conflituosas relações sociais, recusando-se a repetir a tradicional comédia de costumes inspirada em *vaudevilles* europeus. Até o surgimento de Nelson Rodrigues no teatro brasileiro, nossos dramaturgos ainda permaneciam acomodados a um tipo de conteúdo e de linguagem que lhes impedia a atualidade do texto. Enquanto que o romance, a poesia e demais expressões artísticas nacionais já respondiam favoravelmente às

propostas da Semana de 22, na dramaturgia a modernização só chegou, tardiamente em 1942, com Nelson Rodrigues.

Sua primeira peça, *A Mulher Sem Pecado*, estreada em dezembro de 1942, consta como a primeira peça que trouxe a linguagem popular para o palco brasileiro, embora tenha sido assistida com indiferença pelo público, pois sua consagração maior viria na peça seguinte, *Vestido de Noiva*, de 1943. Várias pesquisas teatrais foram feitas quanto aos métodos, técnicas e linguagens nesta nova geração de dramaturgos. Todavia não se pode negar a influência das estéticas desenvolvidas ainda no século passado sobre a dramaturgia moderna, pois como todo processo cultural, as tendências, embora distintas, dão-se na forma de um desdobramento progressivo no tempo, não sendo, de modo algum completamente independentes umas das outras.

Concomitantemente a todos os setores da sociedade atual, o teatro moderno modificou-se bastante desde os anos iniciais do nosso século. Tanto que certas estéticas e ideais outrora polêmicos e inovadores hoje parecem total ou parcialmente ultrapassados, sem perder, contudo, seu poder de influência sobre as novas estéticas. Por isso, ao observar o panorama das tendências culturais dominantes na primeira metade do século XX, contexto em que se insere o dramaturgo Nelson Rodrigues, é comum perceber que estas tendências foram fortemente influenciadas pelos grandes dramaturgos que viveram no século passado. Dentre esses dramaturgos, destaca-se Henrik Ibsen, por sua contribuição decisiva na formação dos novos autores do moderno teatro do século XX, como Eugene O'Neill que influenciou diretamente Nelson Rodrigues. Ambos, Ibsen e O'Neill, tomados como mestres diretos na concepção dramática de Nelson Rodrigues porque de todo o conjunto de mestres antecessores do teatro moderno são os únicos autores de que se tem notícia que foram lidos pelo dramaturgo brasileiro.

2.1 - Dos folhetins para o palco

Sabe-se que Nelson Rodrigues foi um leitor voraz desde menino, passando a alimentar cedo o desejo, nunca alcançado, de se tornar um grande romancista com pretensões à Academia Brasileira de Letras. Entre 1944 e 1953, depois do estrondoso sucesso da peça *Vestido de Noiva*, Nelson arriscou escrever romances publicados inicialmente em folhetins e depois transformados em livro, tendo o cuidado de usar o pseudônimo de Suzana Flag para proteger seu nome já positivamente afamado por sua dramaturgia. Sob este pseudônimo, escreveu os romances *Meu Destino É Pecar* (1944), *Escravas do Amor* (1944), *Minha Vida* (1946), *Núpcias de Fogo* (1948), *O Homem Proibido* (1951) e *A Mentira* (1953). Em 1949, escreveu também *A Mulher que Amou Demais*, sob o pseudônimo Myrna. Aproveitando-se do sucesso de público dos folhetins, ousou assinar com seu próprio nome seus dois últimos romances, *Asfalto Selvagem*, em 1960 e *O Casamento*, em 1966. Este último, publicado diretamente na forma de livro, comporta uma extensa narrativa onde, além da temática comum desenvolvida em seus folhetins e mesmo em seu teatro, ou seja, adultérios, traições e violências passionais, contém as mesmas técnicas de fragmentação cronológica da história, uso de monólogo evocativo da memória e ações paralelas no passado e no presente, desenvolvidas em sua dramaturgia e que lhe propiciaram o tão almejado sucesso.

Embora explorando temáticas semelhantes, a diferença entre os folhetins e o teatro de Nelson Rodrigues reside no esmero com que o autor se dedicou a um e a outro. Seus folhetins foram escritos sem muita preocupação literária e numa velocidade descomunal. Os seis primeiros capítulos de *Meu Destino É Pecar*, por exemplo, foram escritos em dois dias. Conta Ruy Castro que o texto diário do folhetim

"(...) engolia nada menos que catorze laudas datilografadas por dia, cerca de 420 linhas. Talvez mais, porque Nelson escrevia em espaço um, de ponta a ponta da folha de papel (...) cada episódio diário ocupava uma página inteira (...). A produção de Nelson era um fenômeno: chegava, sentava-se (não numa cadeira, mas num balde de lixo, que virava de boca para baixo) e metralhava com os dois dedos indicadores. (..) Quando Nelson saía, Millôr Fernandes e seu irmão Hélio, também de "O Cruzeiro", iam ler o que ele estava escrevendo. Aproveitavam sua ausência, escreviam três ou quatro linhas da

história e fingiam-se de inocentes para observar a reação de Nelson. Nelson voltava do café, lia aquilo, ria baixinho e continuava a escrever do ponto em que eles haviam deixado, fazendo de conta que não tinha percebido"¹.

Este fato prova que a única preocupação que Nelson Rodrigues tinha quanto ao conteúdo dos textos folhetinescos era a temática instigante, de consumo rápido e, principalmente, o consequente retorno financeiro. Já para o seu teatro, embora mantivesse a sua peculiar velocidade na elaboração de textos, Nelson Rodrigues lançava mão de todas as pesquisas e técnicas teatrais, e até extra-teatrais, que pudessem adequar-se e enriquecer sua obra. Segundo Ruy Castro, colega e amigo pessoal do autor, Nelson Rodrigues "tinha pudor da própria velocidade" e

"se quisessem saber quanto tempo levava para escrever *Vestido de Noiva*, fazia um ar vago e lançava uma insinuação de que teriam sido uns seis meses - e não os seis dias que efetivamente passara em cima da "Remington" (...) Chegou a pedir a Elza, sua mulher, que não contasse a ninguém que a escrevera tão rápido. Tinha medo de que não entendessem que *Vestido de Noiva* podia ter sido escrito em seis dias, mas tinha levado anos maturando em sua cabeça. Além disso, ouvira dizer que seu ídolo Eugene O'Neill escrevia devagar e reescrevia mais devagar ainda. E ele, que nem reescrevia? Não tinha culpa se, quando sentava para trabalhar, já sabia o que iria fazer"².

Desde sua estréia como autor teatral, vários ensaístas e críticos voltaram sua discussão para as influências que Nelson Rodrigues teria sofrido ao escrever as peças. Ao ser questionado sobre este assunto, Nelson respondia ironicamente que antes de escrever teatro, ele só vira burletas de Freire Jr. e lera "Maria Cachucha", de Joracy Camargo", escrita em 1939³. Como se alguém pudesse escrever *Vestido de Noiva* lendo apenas isso. A primeira peça a que assistiu, antes de *A Mulher sem Pecado*, foi um vaudeville campeão de bilheteria no início dos anos quarenta.

"De repente, descobri o teatro. Fui ver, com uns outros, um vaudeville. Durante os três atos, houve, ali, uma loucura de gargalhadas. Só um espectador não ria: - eu. Depois da morte de Roberto, aprendera a quase não rir; o meu próprio riso me feia e envergonhava. E, no teatro, para não rir, eu comecei a pensar em Roberto e na nudez violada da autópsia. Mas no segundo ato, eu já achava que ninguém deve rir no teatro. Liguei as duas coisas: - teatro e martírio, teatro e desespero. No terceiro ato, ou no intervalo do segundo para o último, eu imaginei uma igreja. De repente, em tal igreja,

¹In *O Anjo Pornográfico*, p.186.

² Idem, p.177-8.

³ Idem, p.177.

o padre começa a engolir espadas, os coroinhas a plantar bananeiras, os santos a equilibrar laranjas no nariz como focas amestradas. Ao sair do vaudeville, eu levava, comigo, todo um projeto dramático definitivo. Acabava de tocar o mistério profundíssimo do teatro. Eis a verdade súbita que eu descobrira: - a peça para rir, com essa destinação específica, é tão obscena e idiota como seria uma missa cômica"⁴.

Nelson Rodrigues saiu do teatro, ou seja, seu intuito primordial parece ter sido primeiramente a produção literária de um texto, e parecia disposto a escrever uma peça baseada nas histórias que criara para redações colegiais e que posteriormente se transformaram em *A Vida Como Ela É*.

"É o seguinte: essa peça, *A Família Lero-Lero*, de Magalhães Jr., fazia um sucesso danado. Eu pensei comigo que o Magalhães estava ganhando uma nota firme, por que eu não podia ganhar dinheiro com uma peça do gênero? Fui pra casa decidido a fazer uma chanchada. Escrevi a primeira e a segunda página, a peça tomou conta de mim e saiu uma coisa tenebrosa: um mendigo humano, espectral, paralítico e a mulher que foge com o chofer. Tudo exatamente como a mulher descrita na infância (...) Dois meses depois estreava *A Mulher Sem Pecado*, no Teatro Carlos Gomes (...) Encontrei o Santa Rosa (...) e pedi que ele fosse ver a minha peça (...) No domingo ele publicou uma crítica ou uma crônica, com o seguinte título: Nelson Rodrigues Descobriu o Teatro Moderno"⁵.

O fato é que, em 1944, além de toda a bagagem de leituras dos mais diversos gêneros que Nelson carregava, pode-se levar em conta que a teoria psicanalítica e a pansexualidade de Freud, que Nelson chamava de "o tarado oficial", tão insistentemente exploradas pelo dramaturgo, como também, as teorias sobre 'fluxo de consciência' e 'duração real', de Henri Bergson, que morrera em 1941, estavam sendo amplamente discutidas no Brasil. O assunto do momento eram as ainda novas descobertas das psicociências que exploravam o universo interior do ser humano, suas frustrações, seus desejos, suas ambições, contidas ou desesperadas. E é inegável que toda essa discussão tenha influenciado em sua criação de temas e personagens.

Além desses temas, que diariamente proviam os jornais com algum tipo de comentário, Nelson Rodrigues recebia em sua casa o psicanalista Helio Pellegrino, o

⁴ In *Memórias de Nelson Rodrigues*, p.144-

⁵ Em entrevista a Edla Van Steen, in *Viver & Escrever*, p.273.

sociólogo Gilberto Freyre e o acadêmico Otto Lara Rezende, amigos íntimos e também fonte de sua inspiração⁶. Dessas conversas, que se estendiam até a madrugada, seus amigos comentam que eram verdadeiras batalhas verbais e Nelson caçava humildemente parceiros para exibir sua potência de palavras e juntos gozarem aquela que é talvez sua verdadeira arte, a do paradoxo, da qual o próprio Nelson seria um exemplo, conforme acentua Otto Lara Rezende: "É um profundo individualista e vive da emoção coletiva. Sempre foi um conservador e tem uma obra revolucionária. Orgulha-se de ser reacionário e foi um dos autores mais censurados do Brasil"⁷.

De fato, os paradoxos desfilam por toda a obra teatral rodrigueana, são personagens que vivem uma vida paradoxal entre seus comportamentos e seus valores morais. Entre os vários exemplos que podem ser citados, Herculano, de *Toda Nudez Será Castigada*, vive em castíssima viuvez, mas que, segundo palavras de Nelson Rodrigues, ditas pelo personagem Patrício, cunhado de Herculano, "todo casto é obsceno". Geni, a prostituta, da mesma peça, seduz Herculano e nega-lhe o ato sexual, afirmando que "só casando", cujo paradoxo chega a ser cômico. Serginho, filho do viúvo Herculano, exige do pai fidelidade incondicional à mãe já morta, repele inapelavelmente o sexo, mas após ser estuprado, acaba fugindo de casa com o homem que o violentou. Em *Bonitinha, mas Ordinária*, Dr. Werneck é um milionário corrupto que suplica à mulher, em seus momentos de angústia: "-Diga que sou bom!". Em *Beijo no Asfalto*, Arandir beija um moribundo, por piedade humana, e este ato arruína sua vida. Aprígio, sogro de Arandir, abomina insistentemente o beijo de morte dado ao atropelado, colocando sua própria filha contra o marido, para depois, revelar-se sexualmente atraído pelo genro, assassinando-o por não ter sido correspondido. Todos estes personagens, com seus valores morais facilmente transgredidos, vivem os paradoxos da vida que Nelson tanto gostava de ironizar.

⁶ Segundo reportagem da Revista Veja de 12/03/80.

⁷ Idem.

2.2 - As ‘Memórias’ no palco

Com base em suas memórias e entrevistas, podemos perceber que a mais íntima relação de influência que Nelson Rodrigues sofreu sobre sua criação dramaturgica, no que diz respeito à composição de personagens, cenário e até mesmo alguns episódios, está em suas experiências pessoais. Somando a sua visão entristecida do mundo, formada a partir da experiência jornalística e íntima, às grandes tragédias que lera desde a infância, o resultado está no conteúdo contundente, cruel e agressivo, que só o teatro, no corpo a corpo entre público e obra, poderia traduzir. Sobre a composição de seus personagens e tramas, Nelson Rodrigues explica: "Quando me perguntam sobre meu pensamento, minha obra e idéias, sou obrigado a admitir que sempre me baseei unicamente em mim mesmo"⁸. Assim, o gosto pela tragédia e a obsessão por temas como a morte, a traição e o desastre seria uma espécie de resposta direta a acontecimentos que viveu através dos anos.

"Depois da revolução de 30, e até 35, eu e toda minha família conhecemos uma miséria que só tem equivalente nos retirantes de Portinari (...) Eu e meu irmão Joffre passamos fome e foi a fome que estourou nossos pulmões (...) Meu pai embarcou para o Rio em 1915 (jornalista de combate, com tremendo potencial de ira, ele sempre imaginou que ia morrer assassinado). (...) Morreu aos 44 anos de idade (...) Já minha mãe tinha um problema de visão (...) Em 1934 eu estava tuberculoso (...) Se me perguntarem porque fiquei doente, direi apenas: - fome. Claro que entendo por fome a soma de todas as privações e de todas as renúncias (...) "⁹.

Nelson Rodrigues nasceu a 23 de agosto de 1912, em Recife, Pernambuco, mas em 1915, sua família transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde seu pai fundou o jornal "A Manhã". Aos sete anos de idade, já revelava suas qualidades literárias tirando o primeiro lugar na escola com uma crônica sobre adultério e crime passionai. Nelson Rodrigues nasceu, então, em plena *belle époque*. O estilo de vida desta época, que marcou a infância do autor, projetou-se para sua vida literária. Seus usos e costumes invadem o teatro rodrigueano e permeiam seu conteúdo.

⁸ Idem.

⁹ In *O Reacionário - Memórias e Confissões*, p.147-8.

O comportamento de seus personagens, a performance extremada em algumas cenas, são resgates de cenas reais assistidas pelo autor em sua infância. Em um de seus livros de memórias, Nelson Rodrigues conta que "a partir dos seis anos não perdia um enterro de vizinho"¹⁰, revelando "desde garoto sou fascinado por qualquer dor"¹¹. Desde menino, Nelson Rodrigues demonstrava seu aguçado senso de observação, que mais tarde o consagrou como jornalista e dramaturgo. "(...) em 1915, as mulheres tinham um repertório de gritos que as novas gerações não usam, nem conhecem. Era bonito ser histérica. Muitas simulavam seus ataques, como o dostoievskiano Smerdiakov"¹².

Esse histerismo pode ser encontrado abundantemente na totalidade da dramaturgia rodrigueana. No palco, são gritos, lamentos e diálogos em alto tom de voz. No texto, são rubricas precisas sobre o encadeamento nervoso das ações: "*(numa histeria pavorosa)*", "*(num lamento feroz)*", "*(aflita)*", "*(incisivo e quase ameaçador)*", "*(num berro triunfal)*", "*(esganiçada e feroz)*", "*(na sua histeria puritana)*", "*(desesperada)*", "*(gritando)*", "*(em pânico)*", "*(desesperada)*", "*(num riso cruel)*", etc¹³. Segundo Sábato Magaldi, Nelson Rodrigues assistia com frequência aos ensaios de suas peças e arriscava alguns palpites que eram acatados atenciosamente pelos encenadores e atores. Com relação à atuação, Nelson exigia que os atores "estrebuchassem no palco, que ao morrer fizessem escândalo"¹⁴.

Os objetos de decoração e de uso, típicos da época, também são comuns no teatro de Nelson Rodrigues, remontando a sua infância, como "a lembrança de uma delicada escarradeira de louça, com flôres desenhadas em relevo"¹⁵.

"Nas salas da "belle époque" era obrigatória esta figura ornamental: - a escarradeira de louça, com flôres desenhadas em relevo (e pétalas coloridas) (...) "Bem me lembro da primeira vez em que fui ao cinema. 1916. Eu era um garoto de seis anos; e tudo me espantava. Quando apagou a luz, nasceu na treva uma misteriosa e tristíssima fauna de tosses. Depois do filme, saímos,

¹⁰ In *O Obvio Ululante*, p.48.

¹¹ Idem, p.24.

¹² In *O Obvio Ululante*, p.10.

¹³ Rubricas do autor na peça Bonitinha, mas Ordinária, in *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, Vol.4.

¹⁴ Segundo Sábato Magaldi, in *Nelson Rodrigues - Dramaturgia e Encenações*, p.17.

¹⁵ In *Memórias de Nelson Rodrigues*, p.16.

eu e meu irmão Milton. Olhei e vi: - lá estava ela, num canto da sala de espera. Era escarradeira e flor: - subia por um caule fino para se abrir em lírio. Larguei-me do irmão e fui lá cuspir. Passei a mão na boca e voltei. Vinha feliz, envaidecido, realizado. Ainda me voltei, da porta, para vê-la. Linda, linda, imitando um lírio ou um copo-de-leite (...) Hoje uma simples bacia deflagra em mim todo um movimento regressivo, todo um processo proustiano"¹⁶.

Assim como todos os fatos marcantes de sua vida estão em sua obra, também estão os objetos que de alguma forma lhe marcaram na vida. Na peça *Dorotéia*, não há homens, cuja presença é abominada pelas mulheres daquela família. Entretanto, a presença masculina é representada por objetos de uso pessoal, como um jarro em arranjo dentro de uma bacia que os casais mantinham em seus quartos para higiene íntima. Esse jarro é objeto de obsessão daquelas mulheres solitárias, conforme se vê nesta réplica:

"Dorotéia - Depois que meu filho morreu, não tenho tido mais sossego... O jarro me persegue... Anda atrás de mim... Não que seja feio... Até que é bonito... De louça, com flores desenhadas em relevo... E inteligente... (*de novo olha para os lados*) (*com exasperação*) Quando um homem qualquer vai entrar na minha vida, eu o vejo... direitinho... (*baixa a voz*) Sei, então, que não adiantará resistir... Que não terei remédio senão agir levemente... (*com terror*) É isso que eu não quero... (*feroz*) Depois que meu filho morreu, não! (*suplicante*) Porém, se me expulsardes, ou se demorardes numa solução (*terror*) o jarro aparecerá..."¹⁷.

Por tratar de assuntos ligados sempre à sexualidade, esse objeto de higiene íntima ganha destaque na peça, ao passo que outros objetos usados pelas famílias do início do século aparecem em algumas das primeiras montagens de peças rodrigueanas em caráter secundário. "Parto em casa, velório em casa, escarradeira na sala, bronquite das tias (...) As famílias usavam as bacias em abundância"¹⁸.

Há também em Nelson Rodrigues uma presença marcante no seu teatro e fundamental em sua vida resgatada de sua infância. Trata-se das famosas tias rodrigueanas, que aparecem em grupo de três ou individualmente, mas são presença quase que constante ao longo das dezessete peças. Em *Toda Nudez Será Castigada*, elas aparecem anônimas e refletem a voz da

¹⁶ In *O Obvio Ululante*, p.12.

¹⁷ Texto da peça *Dorotéia*, in *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, Vol.2, p.209.

¹⁸ In *O Obvio Ululante*, p.11-2.

opinião pública sobre o casamento de Herculano com a prostituta Geni, cujas falas estão identificadas nas rubricas como "Tia nº1, Tia nº2 e Tia nº3". Em *Album de Família*, há apenas uma tia, Tia Rute, "solteira, tipo da mulher sem o menor encanto sexual", como também, "velha, taciturna, solteirona e cruel" que "fala com crueldade bem perceptível". Em *Anjo Negro*, há apenas uma tia, chamada simplesmente por Tia, e quatro primas, todas "solteironas", mas há um conjunto de dez senhoras negras que falam em forma de jogral, uma continuando a fala da outra e "têm sempre tristíssimos presságios". Em *Dorotéia*, a família é composta somente de mulheres, onde além de Dorotéia e Das Dores, sua sobrinha, há três viúvas, D. Flávia, Carmelita e Maura, que são primas. "Todas de luto, num vestido longo e castíssimo, que esconde qualquer curva feminina". Em *Senhora dos Afogados* há um "coro de mulheres" que, na verdade, são "figuras espectrais" e funcionam na peça semelhantemente ao coro das antigas tragédias, pois há um solista que divulga os infortúnios da família e é respondido em uníssono pelo coro das mulheres¹⁹.

"Tôda infância é varrida de tias. Umas mais velhas, outras mais moças. Muitas vêzes eu chegava em casa e caía sobre mim aquela saraivada de tias. Quando fui para a escola pública, uma tia me levava, outra me trazia"²⁰.

Assim, conforme a importância que teve na vida do autor a presença das tias, elas significam em sua obra quase que uma presença obrigatória ao entendimento da problemática apontada pelas tramas. Às vezes metamorfoseadas em primas ou vizinhas da família em foco, esse grupo de mulheres funciona como um narrador onisciente da trama, tecendo comentários e produzindo juízos de valor sobre o comportamento dos personagens principais. Nas tragédias cariocas de Nelson Rodrigues, elas são geralmente comparadas pelos críticos de arte como o similar moderno do coro da tragédia antiga, pois a opinião delas interage na ação como um medidor da opinião pública sobre a trama desenvolvida.

Aos treze anos, Nelson Rodrigues iniciou no jornalismo como repórter policial,

¹⁹ Todos os termos entre aspas pertencem às rubricas do autor nas peças em questão.

²⁰ In *Memórias de Nelson Rodrigues*, p.23.

cobrando todo tipo de matérias sobre crimes e mortes. Depois, já adulto, Nelson perde seu irmão Roberto Rodrigues que fora assassinado. Três meses após o assassinato, o pai, Mário Rodrigues, deprimido com a morte do filho, também falece. Das tragédias cotidianas que acompanhou durante seu trabalho na reportagem policial, a morte do irmão lhe fez viver a tragédia dentro de si mesmo, transformando-o em personagem de uma história cruel. Seu irmão fora morto à bala, dentro da redação do jornal, por uma amante de seu pai, que, não encontrando o pai, numa inesperada substituição, matou o filho. Além destas, muitas outras tragédias povoam sua vida, como a morte de seu irmão Paulo com toda a família no edifício que, durante as enchentes de 1967, desabou em Laranjeiras.

"Tive medo, ou vários medos, e já não os tenho. Sofri muito na carne e na alma. Primeiro, foi em 1929, no dia seguinte ao Natal. Às duas horas da tarde, ou menos um pouco, vi meu irmão Roberto ser assassinado. Era um pintor de gênio, espécie de Rimbaud plástico, e de uma qualidade humana sem igual. Morreu errado ou, por outra, morreu porque era filho de Mário Rodrigues. E, no velório, sempre que alguém vinha abraçar meu pai, meu pai soluçava: - "Essa bala era para mim." Um mês depois, meu pai morria de pura paixão. Mais alguns anos e meu irmão Joffre morre. Éramos unidos como dois gêmeos. Durante 15 dias, no Sanatório de Correias, ouvi a sua dispnéia. E minha irmã Dorinha. Sua agonia foi leve como a euforia de um anjo. E, depois, foi meu irmão Mário Filho. Eu dizia sempre: - "Ninguém no Brasil escreve como meu irmão Mário." Teve um enfarte fulminante. Bem sei que, hoje, o morto começa a ser esquecido no velório. Por desgraça minha, não sou assim. E, por fim, houve o desabamento de Laranjeiras. Morreu meu irmão Paulinho e, como ele, sua esposa Maria Natália, seus dois filhos, Ana Maria e Paulo Roberto, a sua sogra, D. Marina. Todos morreram, todos, até o último vestígio(...) Aos 51 anos, tive uma filhinha que, por vontade materna, chama-se Daniela. Nasceu linda(...) Minha filha era cega (...) depois de tudo o que contei, o medo deixou de ter sentido (...) Sou um ex-covarde (...) Para ter coragem, precisei sofrer muito"²¹.

A soma de infortúnios vivida diretamente pelo autor e mesmo indiretamente através do jornalismo policial fê-lo inundar sua obra de tragédias cotidianas, onde, até mesmo as peças que recebem outro tipo de classificação pelo autor, como é o caso de *Os Sete Gatinhos*, divina comédia, *Dorotéia*, farsa irresponsável, e *Toda Nudez Será Castigada*, obsessão, não deixam de conter o fenômeno trágico como conteúdo fundamental da trama²².

Na verdade, a visão trágica da vida Nelson Rodrigues já desenvolvera muito antes de

²¹ In *A Cabra Vadia (Novas Confissões)*, p.9/10.

²² Conforme estudos sobre o assunto levantados no capítulo "Tragédia em Nelson Rodrigues" desta dissertação

ler grandes tragediógrafos da literatura dramática. Em vários momentos de sua vida, conviveu com a extrema pobreza e teve que pedir favores a colegas jornalistas mais favorecidos, como Roberto Marinho e Assis Chateaubriand. Foi internado por dois anos vítima de tuberculose e, como sequela da terrível doença, sofreu de uma temporária cegueira que, após dissipar-se, lhe fez perder trinta por cento da visão. Como jornalista, conviveu com todo tipo de hipocrisias, jogo de interesses e relações de poder que dominavam a imprensa brasileira, como também os fatos escabrosos que preenchiam as colunas policiais. Mas o que mais terrivelmente marcou em sua vida, segundo ele próprio, foram as várias mortes na família e, principalmente, o assassinato de seu irmão Roberto.

Nelson Rodrigues, segundo Ruy Castro²³, começou a escrever teatro para ganhar dinheiro. Como na época as comédias faziam muito sucesso, iniciou *A Mulher Sem Pecado* como uma chanchada, mas que, em poucas páginas, a história do marido paralítico e ciumento adquirira uma tintura dramática que ele não previra, certamente o texto inevitavelmente refletia sua visão triste do mundo.

Após estas confissões sofridas pelo autor, a cadeia de infortúnios ainda não havia parado de cessar em sua vida. Do primeiro casamento, com Elza, que durou até 1965, Nelson teve dois filhos, o caçula Jofre, cujo nome é uma homenagem de Nelson ao seu irmão mais querido que morreu de tuberculose aos 21 anos de idade, e Nelson Filho, que foi preso político de 1972 a 1979, levando a família inteira a dias intermináveis de agonia, quando a morte era uma constante possibilidade. Na verdade, o prestígio e os contatos com os militares tornaram Nelson um amigo a ser procurado por pessoas em apuros junto ao regime. Nesta época, Nelson Rodrigues recebera a palavra do General Médici de que Nelsinho não seria morto, mas foi brutalmente torturado na prisão. Do segundo casamento, com Lúcia, de 1965 a 1970, teve uma filha, Daniela, que nasceu cega. Em 1972, Nelson Rodrigues passou a viver

²³ In *O Anjo Pornográfico*, p.152.

com Helena durante apenas um ano e não teve filhos. De 1973 até 1979, morou sozinho em seu apartamento no Leme, para onde Elza voltou e viveram juntos até sua morte, aos 68 anos, em 21 de dezembro de 1980²⁴.

De fato, todas as experiências pessoais de Nelson Rodrigues estão refletidas em sua obra. E estas experiências abrangem, sobretudo, os livros, os filmes e as óperas que teve oportunidade de conhecer. "Fui um menino de paixões de ópera", afirma o autor em suas confissões²⁵. Já nessa época observava o lirismo extremo e o rendimento dramático das paixões avassaladoras encenadas nas óperas, bem como o reflexo emocional da platéia. Dos dramas cantados nas óperas, Nelson Rodrigues herdou para o seu teatro a sensibilidade lírica que se mistura à violência das tramas. Em *Dorotéia*, a submissão da heroína ao jugo puritano das primas tem momentos que mesclam poesia e crueldade:

"Dorotéia (*com angústia*) - Mas vê só o silêncio dos meus cabelos... presta atenção... Nenhum rumor, como se já estivessem mortos..."

"D. Flávia (*ergue-se como uma possessa*) - Por que, Senhor, por quê? (*num desespero maior*) Misericórdia para mim, misericórdia... Nasci com esta face de espanto e delírio... Nasci com este rosto que me acompanha como um destino!... E com esta dor de estrangulado gemendo... O sono cingiu minha fronte... E eu estou em vigília... Minha fronte vive em claro, minha fronte jamais adormeceu... Porque, no sonho, eu me queimaria em adoração... (*desesperada*) Mas eu beijo a flor de minha vigília... Senhor, nem os meus cabelos sonham!..."

"Dorotéia - Sou tão linda que, sozinha num quarto, seria amante de mim mesma..."

Em *Os Sete Gatinhos*, há uma frase de Silene de grande efeito lírico: "- Quando chove sobre as igrejas, os anjos escorrem pelas paredes..."

A partir destes e de vários exemplos que podem ser colhidos nos textos dramatúrgicos de Nelson Rodrigues, confirma-se sua fama de frasista emérito associada a uma sensível poeticidade. Em 1936, cansado de escrever sobre esportes para "O Globo", convenceu Roberto Marinho e começou a escrever críticas sobre a ópera brasileira, compostas sobretudo de sua recriminação à falta de modernismo nos enredos e à falta de caracterização psicológica

²⁴ Segundo Ruy Castro, na biografia *O Anjo Pornográfico*.

²⁵ In *O Obvio Ululante*, p.27.

das heroínas, que eram "mulheres sem complexos, sem recalques e cujas excitações são maravilhosamente controladas e atenuadas"²⁶. Nessas críticas, Nelson Rodrigues questionava os produtores das óperas sobre a composição de personagens femininas: "- Como pode representar esta senhorita como documento de dor, de alegria e, por último, como documento humano?"²⁷. E aconselhava aos maestros a olharem à janela, pois veriam que "na sua própria rua, existem personagens à altura de uma ópera, e personagens já urbanizados, humanizados, dramatizados pela vida mesmo". Também insistia que a ópera necessitava adquirir "certa altura freudiana".

Para Nelson Rodrigues a ópera é o teatro cantado e essa experiência como crítico de espetáculos de ópera, que durou até 1943, foi fundamental para o seu teatro, pois a ele o autor incorporou todos os elementos que considerava necessários ao verdadeiro espetáculo. O intenso drama humano vivido por personagens profundamente dramáticas, como Alaíde, de *Vestido de Noiva*, Moema, de *Senhora dos Afogados*, ou Geni, de *Toda Nudez Será Castigada*, certamente dariam bom roteiro para uma ópera trágica.

Dentre os incontáveis filmes a que assistiu, seus favoritos foram "Cidadão Kane", que explora a desordem cronológica da ação, vindo a fazer parte, mais tarde, do seu teatro, e "Varieté", que assistira aos catorze anos, um dos últimos filmes do expressionismo alemão e que tinha todos os truques cinematográficos do gênero, além do realismo das falas dos personagens. Segundo seu biógrafo, Ruy Castro²⁸, dos vários romances que devorava com prazer, tinha certa preferência por Dostoievski, citado inúmeras vezes pelo autor em suas memórias onde se compara aos seus personagens. Conforme vários críticos teatrais já observaram, a peça *Bonitinha, mas Ordinária, ou Otto Lara Rezende*, parece ser um exemplo da influência daquele escritor russo, pois a peça embora parta de uma afirmação feita pelo seu

²⁶ In *O Anjo Pornográfico*, p.141.

²⁷ Idem.

²⁸ In *O Anjo Pornográfico*, p.140.

amigo pessoal transformado em personagem na trama, que disse "O brasileiro só é solidário no câncer", a afirmação, que move a trama, é muito semelhante à afirmação dostoevskiana "Se Deus não existe, tudo é permitido", proferido pelo personagem Kirilov, em *Os Demônios*. Acompanhando suas confissões e memórias, bem como sua biografia, podemos perceber que tudo o que Nelson Rodrigues vivenciou está, de alguma forma, incorporado à sua produção literária.

Na verdade, Nelson Rodrigues conhecia pouco teatro antes de iniciar sua carreira dramática, mas era frequentador assíduo das casas de cinema do Rio de Janeiro e possuía uma vasta bagagem de leitura literária²⁹. Todavia, após suas primeiras experiências na arte cênica, passou a incluir em sua prática de leitura algumas obras dramáticas mais famosas, ressaltando uma predileção maior pelos textos de Eugene O'Neill³⁰ e de Ibsen³¹. Particularmente por Eugene O'Neill, Nelson mantinha uma especial admiração, chegando a ser comparado ao dramaturgo norte-americano inúmeras vezes devido às técnicas e ao conteúdo semelhante que ambos exploravam.

A caracterização psicológica profunda dos personagens, bem como as técnicas de realismo do comportamento e da linguagem, inauguradas por Ibsen e bastante exploradas posteriormente por O'Neill, estão também preponderantemente presentes na dramaturgia de Nelson Rodrigues. O extremo realismo das peças de Nelson Rodrigues por muitas vezes agrediu o gosto bem comportado da família brasileira, pois, como acontece também na obra de Ibsen e de Eugene O'Neill, o que há em sua obra de obsceno, de crueldade, não se passa no bordel, no presídio ou em castelos suntuosos da monarquia, mas passa-se na casa da família de classe média.

²⁹ Segundo Sábato Magaldi, in *Nelson Rodrigues - Dramaturgia e Encenações*, p.43.

³⁰ Segundo o biógrafo Ruy Castro, in *O Anjo Pornográfico*, p.178: "Ainda não havia O'Neill em português. E o que Nelson Rodrigues leu foi a edição argentina de 1940, 'Nueve dramas', da Editorial Sudamerica, de Buenos Aires".

³¹ Segundo Sábato Magaldi, in *Nelson Rodrigues - Dramaturgia e Encenações*, p.69, a peça de Ibsen, *O Inimigo do Povo*, despertava a maior admiração de Nelson Rodrigues.

Quando Ibsen passou a utilizar a linguagem rude e inculta dos camponeses nas suas tragédias, os intelectuais acusaram-no de ter degradado heróis mitológicos a camponeses ordinários. Nelson Rodrigues, quase um século depois, também foi criticado por usar gírias e expressões grosseiras na composição de um gênero nobre como a tragédia. Felizmente, hoje em dia, com o novo conceito de tragédia moderna em distinção à tragédia antiga ou clássica, esse tipo de caracterização já se encontra formalmente aceito e reconhece-se que essa linguagem permite ao poeta uma estilização muito mais intensa.

Nelson Rodrigues, atento a todo tipo de informação no exercício do jornalismo e sabendo, por isso, distinguir qual tipo de assunto promove maior curiosidade junto ao público, incorporou ao seu teatro vários tópicos que suscitam a curiosidade mórbida natural do público de classe média, ou seja, trouxe a público crônicas da vida privada recheadas de assuntos picantes sobre a sexualidade e as perversões, assuntos restritos ao ambiente privado da vida familiar.

Sem dúvida, Nelson Rodrigues recebeu influências de toda uma gama de artistas que o antecederam e promoveram o advento da moderna dramaturgia. Desde os realistas que prepararam o terreno para os modernistas e, estes, privilegiados pela liberdade total de criação e composição, alargando expressivamente os horizontes da criação artística. Dentre os artistas de maior importância no campo da arte cênica destaca-se, principalmente, Henrik Ibsen e Eugene O'Neill por sua contribuição direta às pesquisas teatrais de Nelson Rodrigues. Ao aventurar-se no teatro, Nelson Rodrigues desconhecia praticamente tudo desta arte, mas após a exibição de sua primeira peça, que foi assistida com indiferença pelo público frustrando as expectativas do autor, passou a incluir em sua prática de leitura a literatura dramática, particularmente Ibsen e O'Neill. As técnicas dramatúrgicas de O'Neill são facilmente identificadas no teatro rodrigueano e citadas seguidamente por críticos de arte dramática, principalmente as sínopes nos diálogos, a rica elaboração das rubricas, entre outras. Em

contrapartida, o conteúdo voltado para a problemática do indivíduo e sua angustiante inserção social, como também a profunda caracterização psicológica dos personagens são alguns dos pontos que confirmam uma aproximação de Nelson Rodrigues ao grande mestre Ibsen. Para além da afinidade estética entre ambos está também a constante citação por parte de Nelson Rodrigues em entrevistas e em suas memórias de frases de impacto ditas por personagens ibsenianos. Com relação à concepção estética dos dramaturgos, pode-se identificar vários aspectos que revelam suas afinidades.

2.3 - Características gerais do teatro de Ibsen

Henrik Ibsen nasceu na Noruega, em 1828. Foi um jovem estudante de questões sociais e transformou-se num ativo jornalista socialista. Vindo de uma família que empobreceu rapidamente, Ibsen escrevia textos que fustigavam a falsa respeitabilidade e a complacência da classe média. Sempre fiel à temática do homem às voltas com a sua realidade, o seu teatro passou da perspectiva romântica à realista, abrindo importantes modificações na arte dramática.

Ibsen desenvolveu um teatro que permite ao espectador refletir sobre as idéias contidas no drama dos personagens, fundando assim, a chamada 'peça de idéias', que exprimem o homem moderno e a fragilidade humana frente as suas próprias leis sociais. Construiu, nesse sentido, uma série de peças, cujas idéias desafiavam os tabus convencionais, pois, desde sempre ousou uma temática que agredia os valores morais da época, mas que assegurou seu triunfo no mundo moderno.

A partir de 1862, procurando agarrar-se mais de perto à realidade, introduz em seus dramas a análise psicológica dos personagens. Dentre essas peças, destaca-se *Os Pretendentes à Coroa*, onde Ibsen exprime a filosofia essencial de seus trabalhos posteriores na qual um

indivíduo perde a felicidade e o auto-respeito a não ser que possa conquistar liberdade criativa de pensamento e ação.

Em 1866, escreve *Brand*, a mais heróica de suas peças, ainda questionando a realidade humana e seu eterno conflito entre liberdade pessoal e convenções sociais. *Brand* é considerada a peça de Ibsen que mais protesta contra as complacências do cidadão mediano e de seu mundo, e onde as estridências da tragédia são atenuadas pela sátira do mundo mesquinho e hipócrita do cidadão comum. Trata-se de um documento humano que sintetiza o que Ibsen iria explorar em peças posteriores, ou seja, que a sociedade individualista de classe média, na qual o autor viveu, enfraquece a própria individualidade. Este protesto de Ibsen contra a família e suas convenções impressionava o público europeu, agredindo até mesmo as consciências mais liberais.

Ibsen dramatizou a miséria do sujeito não-convencional onde a ruína surge como consequência mais provável para alguém que tenta libertar-se do pensamento tradicional. A partir daí, passou a compor peças em prosa cotidiana tratando de situações e personagens enraizados no mundo comum. Nesta época, a escrita realista estava fazendo seu aparecimento na dramaturgia e Ibsen foi um de seus marcos mais importantes. Em 1869, surge *A Aliança da Mocidade*, um drama de intrigas que consta como o primeiro fruto desse novo estilo.

Durante os anos de 1870-73 escreveu *Imperador e o Homem da Galiléia*, onde tematizou a crescente mecanização do homem, o conflito entre o Estado e o indivíduo e as guerras da Europa. Escreveu nesta mesma época, *Os Pilares da Sociedade* onde desenvolveu a idéia de que a sociedade se assentava sobre a corrupção e a mentira, não sendo a primeira vez que Ibsen coloca suas próprias percepções no palco. Mas foi com esta peça que Ibsen criou a primeira de suas mulheres modernas, a que dispensa a proteção de um macho e raciocina por si mesma, desenvolvendo no teatro suas primeiras idéias feministas de que a civilização jamais poderia ser livre enquanto metade do gênero humano permanecesse

submetida a uma servidão legal.

Ibsen explorou o universo feminino em várias de suas peças. O tema da sujeição das mulheres, primeiro ao pai e depois ao marido, também fora desenvolvido em *Casa de Bonecas*, de 1879, quando o mundourgia uma participação mais efetiva das mulheres, apesar de esta participação ainda ser motivo de escândalos. Trata-se de uma peça de tese realista onde Ibsen conclamava as mulheres a saírem de suas tocas e a participarem do mundo. Embora Ibsen não se interessasse apenas pela liberdade da mulher, mas pela liberdade do ser humano em geral, *Casa de Bonecas*, acabou servindo à causa feminista. Mas o que a peça revela é a necessidade de independência de toda pessoa, principalmente as mulheres que sofriam, ou sofrem, mais do que os homens as privações sociais.

Dois anos mais tarde, em 1881, surge *Os Espectros* que se tornou um exemplo de naturalidade na escrita teatral. Nesta peça, Ibsen dá maior força de realidade aos diálogos e ao desenvolvimento dramático, estabelecendo um novo padrão de excelência, pois o conteúdo, o significado e a realidade entram nessa nova ordem das coisas. Com esta peça, Ibsen criou um tenso drama humano partindo da reflexão de que o homem vivia assombrado pelas convenções mortas. A peça novamente evidencia o homem contra o mundo, o homem que acaba sozinho por querer a verdade onde a mentira é regra. O tema da solidão humana também é dramatizado em *Um Inimigo do Povo*, de 1882, onde, no final da peça, o personagem diz que o homem mais forte é aquele que está só, que Nelson Rodrigues irá parafrasear em uma de suas entrevistas.

E, em 1885, com *Rosmersholm*, Ibsen avança sobre as complexidades do inconsciente, exprimindo as novas tendências rumo à psicologia que marcou a década de 1890. *A Dama do Mar*, peça seguinte, explora as inquietações psicológicas do ser humano, penetrando no interior da complexidade humana. Com estas peças, Ibsen fora chamado de louco fanático, pois se concentrou sobremaneira nas neuroses da personagem humana e, por projetar nos

símbolos a realidade cotidiana, precedeu o Simbolismo.

Em 1890, escreveu *Hedda Gabler*, considerada sua obra-prima, onde tematiza a mulher desajustada que se suicida no final da peça, enriquecendo a dramaturgia com mais um personagem trágico. Ibsen se tornou também um mestre do retrato, ao mesmo tempo analítico e objetivo, pois elaborou em cada uma de suas peças um objetivo drama de análise de caracteres.

Em seu discurso de adeus, *Quando Nós, Mortos, Despertamos*, escrito em 1899, Ibsen protesta contra tudo que priva o homem da felicidade. Faleceu em 1906. Ibsen era um poeta que capturava meias verdades através de personagens desajustados e, por isso, em conflito com o ambiente social. Ele próprio declarou que não fornecia respostas, apenas formulava perguntas sobre o indivíduo e sua realidade social.

Por volta de 1900, Ibsen já era aceito de forma completa como o pai da dramaturgia moderna. Não é à toa que seus textos continuam sendo revisitados e fornecendo inspiração à arte universal. O fato é que Ibsen deixou caminho aberto para a tradução de novos textos em movimento cênico, pois o teatro realista foi bem mais comunicável devido às exigências de clareza e precisão que o Romantismo ou o Simbolismo não satisfaziam.

2.4 - Ibsen e Nelson Rodrigues

Com base nas características gerais da obra ibseniana, podemos encontrar muitos aspectos que são comuns ao teatro de Nelson Rodrigues. Sem dúvida, ao ler Ibsen, Nelson Rodrigues bebeu da melhor das fontes, pois Ibsen abriu importantes caminhos para todo o teatro moderno. A identificação maior entre os dois dramaturgos se dá sobretudo na crítica implacável que cada um realizou ao seu tempo, revelando todas as fraquezas da ordem social e das instituições. Pois, com relação à estrutura técnica do teatro do século XIX, muitas

inovações foram feitas, principalmente a rigidez das três unidades da ação, do tempo e do espaço que ainda dominava os palcos do mundo inteiro até o início do nosso século. Mas as técnicas teatrais são habilidades de que se privilegiam os grandes dramaturgos ao refazerem as formas que encontraram em seus predecessores, para criarem novas formas, adaptadas aos novos fins.

Ibsen retratou a angústia permanente da condição humana com temas que, mais tarde, Nelson Rodrigues ambientou na realidade cultural brasileira da metade do século. Embora numa primeira fase, mesmo contra a sua natureza sombria, Ibsen insistia em terminar suas peças com soluções otimistas, em momentos posteriores e decisivos de sua dramaturgia, soube exprimir a verdade trágica, onde o próprio desejo é a culpa e a própria vontade humana leva inexoravelmente à catástrofe. A temática ibseniana do homem em conflito com a realidade circundante, o ataque às convenções que privam a liberdade do indivíduo, a denúncia da hipocrisia social e o desafio aos tabus convencionais estão nitidamente retomados no universo dramático rodrigueliano. Exemplos da retomada destes temas estão principalmente nas peças *Dorotéia*; *Viúva, porém Honesta*; *Os Sete Gatinhos*; *Beijo no Asfalto*; *Bonitinha, mas Ordinária* e *Toda Nudez Será Castigada*.

Em *Dorotéia*, a personagem principal, após ter vivido como prostituta, retorna à casa das primas, acercando-se da repressão que estas representam para, no final, submeter-se a ela. Ao longo de toda a peça renovam-se as evidências do contraste entre a sexualidade e a repressão, com nítida prevalência desta última. Este fato marca um ponto em contrário aos desfechos ibsenianos, pois enquanto Ibsen conclamava as mulheres a saírem de suas tocas e a lutar contra certos valores machistas, as personagens femininas de Nelson geralmente cedem à repressão, sucumbindo ao discurso moralizador. Embora Ibsen não tematize a prostituição, nem o tema da sexualidade em geral, aborda a questão feminina e seu envolvimento no universo de valores e papéis sociais. Entretanto, a peça retoma um tema constante nas

produções dramatúrgicas ibsenianas, a reflexão de que os indivíduos, ou no caso, as personagens femininas da peça, são assombrados por convenções mortas. Nesta peça, Nelson Rodrigues reflete sobre o excesso de puritanismo das personagens que transforma sua existência em absurdo.

Em *Viúva, porém Honesta*, o autor satiriza a moral da época, que não tolerava a gravidez sem o casamento, colocando seu personagem a mover mundos e fundos para arranjar o casamento e resgatar a dignidade da família. A partir deste conteúdo, Nelson trabalha caricatamente seus personagens, aludindo a diversos costumes da época e à hipocrisia que predominava nos comportamentos sociais, pois, nesta peça, o famoso trio rodrigueano das tias solteironas e um velho médico da família são exemplos de como o interesse sexual rompe a capa de moralismo adotada como fachada.

Em *Os Sete Gatinhos*, a trama gira em torno da valorização extremada ao casamento e à virgindade feminina. A tragédia é deflagrada dentro do conflito virgindade/prostituição entre as filhas do casal, quando a família unida em torno do mito da pureza da filha idealizada é destruída. O enorme valor dado aos moralismos sociais, este é o universo sócio-cultural em que vive o pai dessa família e que contamina peçonhentemente seus valores. Trata-se de um desmascaramento da hipocrisia social que privilegia o casamento como meta obrigatória de qualquer família digna de respeito, e esta não escapa à regra. Em oposição ao sexo, a virgindade se torna o ideal de pureza e redenção dos pecados. E como todo grande pecado, desde o original da mitologia judaico-cristã que impregna nossos valores culturais, é sempre sexual, será o sexo o grande vilão que afasta o homem da virtude dignificante. As filhas prostituídas representam a inevitabilidade do sexo surgindo sob a capa de moralidade adaptada pelos valores culturais da família. Nesta peça, o antagonismo virgindade/prostituição é mostrado a partir da prevalência do sexo sem, contudo, deixar de se reconhecer culposos e merecedor de castigo. Este dado prova, então, que é justamente o acatamento da repressão

pela consciência humana que torna censurável e passível de punição o reprimido. A partir deste conteúdo, renova-se a confirmação de um estado de coisas, de uma dada situação caótica engendrada pela cultura moral de nossa sociedade.

Em *O Beijo no Asfalto*, novamente Nelson Rodrigues coloca o homem em conflito com seu universo circundante, deflagrando sua solidão existencial. Nesta peça é encenado o poder da repressão moral da sociedade sobre o indivíduo, só que desta vez este poder recai sobre a homossexualidade. Arandir, o protagonista, ao ser flagrado por um repórter inescrupuloso no momento em que beijava um atropelado antes de sua morte, torna-se vítima de comentários que põem em dúvida sua verdadeira identidade sexual. A publicação da foto com a notícia do seu comportamento aparentemente homossexual gera uma trama de intrigas baseada do começo ao fim na tentativa de Arandir de provar o contrário do que supõe a opinião pública. A questão conflituosa entre ser e parecer torna-se profundamente importante para o personagem, transformando-se numa verdadeira tragédia³², conforme a adequada classificação do autor à peça. Com isso, mais uma vez Nelson Rodrigues debruça-se sobre a falsidade da classe média e faz do seu teatro, assim como já fazia Ibsen, um questionamento sobre a realidade humana e seu eterno conflito entre liberdade pessoal e convenções sociais.

Os personagens ibsenianos de *Os Espectros* e de *Um Inimigo do Povo* também se encontram solitários em uma luta contra o mundo. Na primeira, o personagem acaba sozinho por querer a verdade onde impera a mentira e, na segunda, o personagem profere a máxima ibseniana influenciada pelas pesquisas de Kierkegaard "a multidão é a negação da verdade", muito semelhante a uma das famosas frases de Nelson Rodrigues que diz que "toda unanimidade é burra", certamente referindo-se principalmente ao veredicto final que, pressionado pela opinião pública, inocentou a assassina de seu irmão Roberto.

Em *Brand*, a última peça de Ibsen que ainda exhibe certo romantismo e um falso

³² Conforme Gerd Bornheim, in *O Sentido e a Máscara*, p.77: "Na tragédia deparamos com a existência humana entregue ao conflito que deriva do entrelaçamento do ser e da aparência".

otimismo, abandonado posteriormente, o personagem principal luta contra todos os poderes da Igreja e do Estado para fazer reinar a verdade acima de todas as convenções. Brand, o personagem, é, nesse contexto, um típico homem rodrigueano por sua luta entre a verdade individual e a mentira social, embora não encontre as mesmas soluções serenas do personagem ibseniano. Nesta peça, Nelson Rodrigues desenvolveu uma temática bastante comum no teatro ibseniano, ou seja, a opressão das convenções instituídas e as tragédias pessoais que a hipocrisia social pode desencadear.

Em *Bonitinha, mas Ordinária*, peça em que Nelson Rodrigues preferiu o *happy-end* ao final trágico, embora no programa da primeira montagem, Nelson se refere a ela como "minha nova tragédia carioca"³³, o conflito do personagem principal, Edgard, assenta-se sobre o fato de aceitar ou não a proposta de casar-se com uma moça vítima de um estupro, em troca de grande soma em dinheiro oferecido pelo pai dela, que é seu patrão. Edgard, moço educado por rígidos valores morais vê-se na situação de que para subir na vida terá de passar por cima de seus escrúpulos. É uma situação de teste sobre seu caráter. Tenta encará-la, então, não como uma situação em que terá de tomar uma decisão inescrupulosa, mas uma decisão embasada pela solidariedade. Entretanto, no decorrer da peça, revela-se o fato de que a moça não teria sido vítima de um estupro, mas que, na verdade, contratara "cinco crioulões" para que efetuassem a violência exigindo que seu namorado, colega de Edgard, assistisse a tudo. Esta cena é trazida do plano do passado e reconstituída para o expectador, assim como uma outra cena de estupro, também encomendada pelo patrão de Edgard para divertir seus amigos.

A peça mostra fria e claramente o poder econômico que pode comprar tudo, até mesmo a dignidade das pessoas. Frente a ele, as convenções que normatizam o convívio humano tornam-se meras hipocrisias e toda a ética desaparece. Este tema do sacrifício do amor em proveito de vantagens materiais, também bastante explorado por Ibsen, no final do

³³ Segundo Sábato Magaldi, na introdução ao *Teatro Quase Completo de Nelson Rodrigues*.

século passado, é retomado por Nelson Rodrigues nesta peça. Só que desta vez, ao contrário de Ibsen, que preferia sempre os finais trágicos, Nelson faz uma reviravolta e dá uma lição de moral, fazendo com que seu personagem queime o cheque oferecido pelo patrão e reafirme seu compromisso com sua ex-namorada, por quem sente verdadeiros sentimentos.

Em *Toda Nudez Será Castigada*, a temática do homem em conflito com sua realidade, assim como no teatro de Ibsen, é novamente explorada por Nelson Rodrigues na forma de uma denúncia dos valores morais que impedem a felicidade do indivíduo. Entretanto, nesta peça, não é a opinião pública que gera pressão sobre a vida privada do indivíduo, mas ele próprio sente o peso de uma pressão engendrada pelo sentimento de culpa que parte de dentro de si mesmo. Desse modo, a trama vem a servir como um exemplo do que Nietzsche, em suas pesquisas sobre a educação moral³⁴ chamou de 'moral recalcante', ou seja, os conceitos morais estariam inscritos na profundidade do inconsciente, sobre o qual a opinião pública funciona mais como reforçadora do que prescritora dessa moralidade. Trata-se, então, de como certas convenções morais estão internalizadas individualmente por meio de um recalçamento que já pode dispensar a pressão exterior da sociedade para que o indivíduo considere-se culpado e se estabeleça seu castigo.

Pelo contrário, o próprio indivíduo, aceitando e internalizando regras sociais que nem mesmo ele próprio sabe como se tornaram verdades, promove sua própria culpa tratando, conseqüentemente, de se auto-castigar. Este é o caso de Geni, a heroína desta peça, que consegue trocar o bordel pela casa de família. Entretanto, Geni não consegue livrar-se do estigma de prostituta que a acompanha e, sentindo-se culpada por não conseguir refrear seus impulsos sexuais, vê no suicídio a única forma de acabar com o mal que ela representa. Nesta peça, Nelson Rodrigues levou às últimas consequências o conflito gerado pelos preconceitos morais sobre o indivíduo, principalmente aqueles referentes à conduta feminina. Por isso, a

³⁴ Na obra *A Genealogia da Moral*.

preferência, tanto no teatro de Ibsen como no de Nelson Rodrigues, do final trágico, revelando que a luta pela modificação de certos valores sociais é bastante lenta e, embora apresente alguns progressos, pode levar séculos para que se verifique alguma alteração considerável.

A personagem ibseniana Hedda Gabler, da peça de mesmo nome, possui traços estreitos com Geni. Ambas casaram-se por conveniência, são instáveis e insatisfeitas. A auto-consciência do desencanto conduz-nas ao suicídio. Geni, que vivia como prostituta, não consegue manter uma vida bem-comportada ao lado do marido, com quem casou por ele ser "o melhor partido do Brasil" e Hedda, ávida de poder, não consegue ligar-se afetivamente a ninguém. A insatisfação e o conflito interno que ambas sentem é tão corrosivo que lhes arrasta ao trágico fim.

O teatro da denúncia dos preconceitos sociais projetados principalmente sobre o universo feminino, desde Ibsen, como se vê, já garantia popularidade ao seu autor. Esta popularidade se dá tanto pelo fato de comporem as mulheres o público majoritário que freqüentava as casas de espetáculos teatrais européias do século passado e ainda hoje no Brasil, como também, e principalmente, pelo fato de serem as mulheres as principais vítimas dos preconceitos que regimentam as posturas comportamentais moralmente aceitas pela sociedade. Este último fato encontra-se insistentemente retomado no teatro rodrigueano, podendo ser considerado como uma opinião pessoal do autor devido ao exacerbamento com que revela a fragilidade moral de suas heroínas. Aproveitando a popularidade desta temática por conta da curiosidade que ela promove e à sua inerente complexidade, uma vez que, ainda em nossos dias, ao debruçar-se sobre a problemática feminina corre-se o risco de cair na mesma teia dos moralismos sociais que se pretende retratar, Nelson Rodrigues desenvolve-a de maneira conflituosa e abissal, exacerbando este conflito às raias da tragédia.

Entretanto, há uma diferença, entre os dois dramaturgos, na caracterização psicológica

dos seus personagens. As personagens femininas ibsenianas geralmente caracterizam-se como guerreiras que tentam libertar-se das amarras morais que as escravizam, embora muitas vezes não conseguindo evitar o fim trágico mesmo após todas as suas lutas. Isto acontece em *Os Pilares da Sociedade* e em *Hedda Gabler*, peças que contribuíram para que Ibsen conquistasse o título de apóstolo do feminismo. Já as personagens femininas rodrigueanas aceitam passivamente o desígnio moralizador, entregando-se à loucura ou à morte. Este é o caso não só das heroínas, ou anti-heroínas, como Alaíde, Moema, Dorotéia, Sônia, Zulmira e Geni, entre outras, mas também das personagens secundárias, embora não menos importantes no universo rodrigueano, como o personagem coletivo de três tias viúvas ou solteironas, as irmãs de Dorotéia e demais mulheres que compõem a família em evidência de cada peça. São personagens obsedados, vítimas da cegueira de suas paixões ou vergadas sob o peso da culpa e da moral repressiva. Encontram-se inseridas num controverso mundo afetivo, envolvidas geralmente num triângulo amoroso ou num amor incestuoso que lhes conduzirá inexoravelmente a um trágico destino. A intuição do autor para captar a essência da psicologia feminina deu-lhe condições de trabalhar à vontade com o tema e com os personagens, criando uma obra profunda e misteriosa.

Desse modo, questões como o poder da mulher sobre o homem e a competição entre os sexos também são matéria quase nunca ausente da maioria dos momentos da dramaturgia rodrigueana. *Anjo Negro* é uma obra que destaca o poder feminino. Virgínia, casada com Ismael, assassinou três filhos com o consentimento do marido. Ismael tem enorme vergonha de ser negro e considera sua mulher a grande vitoriosa da relação, pois ela, por ser branca, é quem se encontra na condição de amar ou renegar o marido. Este acredita que só terá certeza do amor de sua mulher quando ela amar um filho também negro, por isso, a cada filho branco que nasce ela o assassina com o testemunho do marido. O direito ao crime se transforma na única coisa que os une. O tema do filicídio, explorado por Nelson Rodrigues na peça anterior,

Álbum de Família, é retomado e envolto em um novo contexto, o racismo. Esta peça possui uma ambientação surrealista, como uma cama de casal que permanece quebrada durante toda a trama, uma casa sem teto e com altíssimos muros de pedra onde os dois passaram a viver encerrados e isolados do mundo, conforme a recomendação de Nelson na rubrica inicial que o cenário não tenha "nenhum caráter realista".

Assim como Ibsen, Nelson Rodrigues também explorou temas ousados para sua época, gerando polêmicas e críticas tanto pelo público como pela censura. Entretanto, foi justamente este conteúdo complexo e delicado do teatro rodrigueano sobre a sexualidade e a moral conflitante aliado às técnicas expressionistas de encenação, ambos elementos inusitados para a platéia brasileira da época, que o consagrou dentro da história da arte do Brasil. Tanto Ibsen quanto Nelson Rodrigues tiveram, ao longo de suas trajetórias dramáticas, a experiência de uma recepção negativa.

A abordagem sobre as hipocrisias que permeiam as relações sociais efetuada por Ibsen não agradou aos espectadores. Os conservadores ofenderam-se e os liberais irritaram-se. Na história do teatro brasileiro, Nelson Rodrigues figura como um dos mais perseguidos. A esquerda, a direita, a censura, os críticos, os católicos e, muitas vezes, as platéias, todos em algum momento viram nele "o anjo do mal, um câncer a ser extirpado da sociedade brasileira"³⁵.

Podem-se traçar diversos elos de ligação entre Nelson Rodrigues e Ibsen no sentido não só da temática comum, que ousava scandalizar seu público, agredindo os valores sociais de sua época, como também da análise minuciosa da psicologia dos personagens enraizados no mundo comum, ressaltando aspectos psico-emocionais que os aproximam de caricaturas doentias. Como também, por uma série de recursos realistas utilizados como o uso de prosa cotidiana e a construção de personagens simples e comuns, localizando suas tramas dentro de

³⁵ Ruy Castro, na introdução à biografia *O Anjo Pornográfico*.

uma micro-esfera que envolve não só o núcleo familiar, mas que se expande para a vizinhança, o bairro e a cidade. Cada um em sua época ousou uma temática que, embora agressiva ao *status quo* vigente, conquistou espaço para a encenação e aclamação do público.

Assim, Ibsen ao seu tempo, criticou o puritanismo e o falso moralismo daquela sociedade, ao passo que Nelson Rodrigues, meio século depois, pode ir mais longe e desnudar verdades mais profundas dos indivíduos, explorando a vida privada no que ela tem de mais secreto, sua sexualidade. Entretanto, ao lançar seu olhar sobre uma determinada fatia da sociedade, caracterizada pelo coloquialismo dos diálogos, nem Ibsen, nem Nelson Rodrigues permaneceu preso a limites geográficos, pois embora o sotaque possa parecer local, a sintaxe é universal. São temas universais e eternos cuja tentativa de abranger com explicações toda a riqueza e a complexidade que a obra encapsula será sempre infinita.

Ibsen, como Nelson Rodrigues, explorou o tema do conflito entre o homem e as convenções sociais que regem seu comportamento, sem, no entanto, oferecer soluções para o conflito. Pelo contrário, o desfecho, comum aos dois dramaturgos, sempre foi a tragédia do personagem. Inevitavelmente, pela temática desenvolvida e pelo modo cruel de abordagem, seu teatro gerou polêmicas e questionamentos, mas nenhum dos dois chegou a oferecer com seu teatro alguma espécie de resposta para as perguntas que ficavam no ar após o fechar de cortinas. Cada um em seu tempo conseguiu o êxito de fazer o público remexer-se nas poltronas, irritar e até mesmo agredir a bem comportada moralidade burguesa. O efeito agressivo desse teatro sempre foi intencional por parte de seus autores que, nos parece, sempre souberam que só um 'teatro da crueldade', usando uma terminologia de Artaud, alcançaria sua verdadeira meta e conquistaria, apesar das vaias e dos protestos, sua aclamação.

A denúncia de uma realidade, Ibsen com seu teatro eminentemente realista e Nelson Rodrigues com seu teatro moderno (ou pós-moderno) e todas as pesquisas a ele incorporadas,

projetado principalmente sobre a classe média, que desde Ibsen compõe o grande público de teatro popular, confirma o que Nelson afirmou certa vez, que "o ser humano é de classe média", pois "a classe média, com todas suas obsessões, taras e desejos mal disfarçados, é toda a humanidade"³⁶.

A obra rodrigueana transcende permanentemente os juízos com se pretende rotulá-la. Por isso, desde sua estréia como autor teatral, atribui-se a Nelson Rodrigues o estigma de maldito, por conta de sua capacidade de escapar a classificações superficiais. Nelson defendia o estilo mais exagerado possível de atuação. Queria que seus atores 'estrebuchassem', que ao morrer em cena fizessem escândalo. Nelson Rodrigues, sem dúvida, gostava de chocar as platéias e as instituições, montando um verdadeiro circo existencial, com sua crueldade irônica de retratar, caricaturar e expor o ser humano nas suas mais íntimas abjeções. Os diálogos coloquiais e impostados, curtos e cortantes, são também performances, elementos de cena, dependendo deles toda a ação. A força de realidade que os diálogos possuem no teatro de Nelson Rodrigues também foi bastante explorada por Ibsen, no seu teatro realista que comungou conteúdo, significado e realidade ao desenvolvimento dramático.

Ibsen, por exemplo, inaugurou no espetáculo cênico o que mais tarde Antonin Artaud iria chamar de a verdadeira função do teatro, ou seja, que a arte cênica não é um tipo de arte que visa o mero deleite do espectador, mas sim, que ela deve provocar muito mais que a simples contemplação, deve, sobretudo, desenredar conflitos, desencadear possibilidades, liberar forças ou, conforme suas próprias palavras, "o teatro existe para vazar abscessos coletivamente"³⁷.

Neste sentido, podemos perceber que Nelson Rodrigues igualmente, por meio de seu conteúdo dramaturgico, gostava de chocar as platéias, as instituições, a igreja e, sobretudo, o que se convencionou chamar de código da moral e dos bons costumes. Pois, conforme ele

³⁶ Em entrevista a Revista Manchete, nº1137

³⁷ In *O Teatro e Seu Duplo*, p.25.

próprio afirmou, seus personagens "possuem a glória invejabilíssima de irritar a crítica"³⁸.

Sem ter lido Artaud, Nelson Rodrigues pode facilmente ser identificado como seu discípulo, uma vez que o teatro rodrigueano assume adequadamente as recomendações apontadas nos manifestos do teatro da crueldade. "A ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz"³⁹, disse Nelson Rodrigues e é essa ligação mágica e atroz com a realidade que Antonin Artaud requeria do novo teatro.

Assim, temos em *Bonitinha, mas Ordinária*, a encenação do estupro de Maria Cecília por cinco homens negros que estarreceu a platéia carioca em 1962. No terceiro ato, além do terror que já causara, a idéia do estupro é agravada pela revelação de que este fora contratado pela vítima para que seu marido o assistisse. Antes desta peça, Nelson Rodrigues já desenvolvera uma lista de outras tantas que ele próprio caracterizou como "peças desagradáveis" encabeçada pela tragédia *Album de Família*, escrita em 1946 e liberada para o público só na forma de livro. Esta peça, devido ao grande número de incestos, ficou interdita para espetáculo até 1965, constando como a peça que mais tempo permaneceu proibida na história do teatro brasileiro. Depois, em 1946, escreveu *Anjo Negro*, interdita pela Censura Federal durante três meses. E, em 1947, *Senhora dos Afogados*, também interdita devido às cenas de estupros, incestos e mortes violentas, sendo liberada somente em 1953.

Confirmando, então, a idéia de Antonin Artaud sobre o verdadeiro teatro, Nelson Rodrigues revela: "Numa palavra, estou fazendo um teatro desagradável, peças desagradáveis. E por que peças desagradáveis? Segundo já se disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia"⁴⁰.

O fato de seu irmão ter sido assassinado por uma feminista, deve ter plantado em

³⁸ In *Teatro Desagradável*, p.20.

³⁹ Em entrevista à Revista Manchete, nº1137.

⁴⁰ In *Teatro Desagradável*, p.21.

Nelson alguma mágoa pelas mulheres simpatizantes daquele movimento como as que lotaram o tribunal no dia do julgamento da assassina, empunhando faixas com dizeres do tipo "morte ao tarado". Este fato que marcou profundamente sua vida, marcou também sua obra, repleta que é de assassinatos e mortes violentas. Pois, embora tenha lido Ibsen, Nelson Rodrigues não se deixou contagiar pelo incentivo feminista que o dramaturgo norueguês dava às mulheres. Ibsen, na sua prática exímia de observador da sociedade notou prontamente a servidão das mulheres, suas limitações e suas frustrações. Enquanto isso, já esquentava o movimento de emancipação feminina, do qual Ibsen foi considerado um apóstolo, pois colaborou com sua dramaturgia para dar força ao movimento.

Após as manifestações mais radicais e públicas do movimento feminista, iniciaram-se diversas polêmicas sobre o assunto que passou a fazer parte das rodas de intelectuais, não deixando mais de ser um assunto moderno, o tema sempre esteve em moda. Ainda hoje, vivemos numa sociedade masculina e a luta pela emancipação feminina continua em alta.

Nelson Rodrigues, um artista de vanguarda, reservou espaço especial para as mulheres em sua arte. Seu teatro focaliza a mulher sob vários ângulos, desenhou inúmeras personalidades femininas. Como todos os seus personagens, a mulher classe média carioca foi retratada inserida na sua lógica cotidiana. E, desse modo, a mulher esposa, a amante, a prostituta, a moça de família, a mãe, a filha, a tia, a sogra, a cunhada, enfim, várias formas de representar a mulher e sua posição na sociedade são exploradas pelo teatro de Nelson Rodrigues. Mas nunca a mulher isolada ou alheia aos acontecimentos, como um objeto decorativo do lar, pelo contrário, toda a mulher rodrigueana está fatalmente inserida no contexto conflituoso, reagindo cada uma à sua maneira ante o choque entre a conduta moral e as práticas sexuais interditas, como incesto, prostituição e homossexualismo, cuja posição e pensamento são cruciais para o desfecho da situação.

Essa participação feminina se dá na forma de um poder que ela tem de, não só

apaziguar, mas fomentar conflitos, que mais fortalece seu perfil psicológico tão profundamente retratado pelo dramaturgo brasileiro dentro de cada trama.

Ibsen aterrorizou seu público com a dramatização da hereditariedade da sífilis, na peça *Espectros*, onde o marido adúltero transmite a doença ao filho, como forma de maldição pela vida desregrada que levava e a infelicidade que causava à esposa. Na época em que Ibsen escreveu a peça, acreditava-se ainda que o mal da sífilis era hereditário. Posteriormente esta tese foi derrubada pela pesquisa científica a partir das investigações de Zola sobre este tema que era comumente explorado pela literatura. Mas nem por isso, as obras de ficção que abordavam o tema perderam seu valor estético, embora tenham perdido parte de seu poder de impacto junto ao público.

Nelson Rodrigues modernizou o tema da hereditariedade de certas doenças misturado ao culto grego do poder divino sobre os homens. Assim, um ente mais velho auxiliado pelas forças divinas teria o poder de vaticinar seus descendentes. Esta antiga crença adaptada ao universo temático rodrigueano refere-se à idéia do pecado, e ressoa tão fortemente no íntimo dos personagens, que ele não se volta apenas contra quem o comete, mas se transmite de geração em geração.

Em *Toda Nudez Será Castigada*, Geni, a protagonista, sofre a presença espectral de um câncer no seio profetizado por sua mãe. Não tem e nem chegará a ter tal moléstia, mas a profecia materna gera sua angústia e obsessão. Em *Dorotéia*, todas as mulheres da família seguem uma antiga fatalidade, sentir "náusea" na noite de núpcias, pois para elas a boa esposa não poderia jamais sentir prazer, somente servir à satisfação do marido. Dorotéia, que volta ao reduto familiar após arrepender-se da prostituição, terá que passar por cruéis rituais de iniciação para conquistar a aceitação das primas.

Nelson Rodrigues soube aproveitar para o seu teatro recursos extraídos das mais diversas fontes, desde as explorações de uma temática instigante que irrita, mas ao mesmo

tempo fascina, sem contar os recursos técnicos emprestados de variados estilos artísticos. A temática desenvolvida em seu teatro, grosso modo, é semelhante a dos seus folhetins que atingiram tiragens gigantescas, só que bem mais elaborado e aprofundado. Nos folhetins escrevia variações de uma mesma história, ou como ele próprio afirmou, "era sempre a história de uma adúltera"⁴¹.

Já para o seu teatro, ousou ir mais longe, dramatizou incestos, suicídios, assassinatos, estupro, prostituição e homossexualismo. Mesmo sem dominar as lições psicanalíticas, tinha do assunto aquela informação genérica e superficial de um leitor de romances e noticiosos, mas que, possivelmente, deve ter se ampliado bastante nas costumeiras conversas com seu amigo psicanalista Hélio Pellegrini. Além disso, Nelson Rodrigues foi um exímio observador do comportamento humano, das ações e reações humanas dentro do convívio social. Ademais, tinha consciência de que seu teatro seria desagradável, mas fascinantemente desagradável, pois toca fundo naquilo que o ser humano tem de mais primitivo, o desejo sexual. Mas não só a manifestação arbitrária desta sexualidade, mas principalmente por ela estar imbricada no jogo de valores que norteia as condutas sociais. Em sua última entrevista, ao ser indagado sobre sua relação autor/espectador, Nelson respondeu:

"O teatro é a mais in-criada das artes porque tem uma autoria bastarda que é o público. O maior trágico, o maior dramaturgo escreve pensando no público. E o que é o público? São 200 senhoras gordas comendo pipoca! E você aceita o julgamento dessas senhoras. Já com o leitor, não. Há uma solidão entre você e o autor que você lê, você é mais independente ou, como diria Ibsen, mais só, o grande homem é o que está mais só. O leitor é muito mais inteligente do que o espectador. O espectador tem aquele movimento de mandíbulas comendo, destruindo pipoca, o barulho do papel rasgado, e isso influi em você. Na sua solidão, o leitor nada influi"⁴².

⁴¹ In *O Obvio Ululante*, p.98.

⁴² Em entrevista a Pasquim, n814.

2.5 - O advento da tragédia burguesa

Até 1731, personagens de classe burguesa só podiam aparecer na comédia, assim como os do povo, na farsa. Segundo os cânones tradicionais, ser herói trágico era reservado a reis e príncipes. Algumas tragédias burguesas de Schiller e Hebbel foram apresentadas antes dos dramas essencialmente trágicos e burgueses de Henrik Ibsen, reconhecido como o dramaturgo mais próximo deste gênero, com a peça *Espectros*, de 1881⁴³. Nesta peça, considerada a maior tragédia do teatro moderno, Ibsen explora os pecados do passado que voltam como vingadores da moral ultrajada, semelhante às peças rodrigueanas *Dorotéia* e *Toda Nudez Será Castigada*. Com esta peça, Ibsen foi acusado de manchar o teatro, levando ao palco casos patológicos e de atacar o instituto central da moral cristã, o matrimônio, e a peça permaneceu algum tempo proibida pela polícia.

O advento do herói burguês na tragédia, cuja realidade diferencia-se do nobre, implica em profundas transformações. Sua presença impõe mais realismo cotidiano e menos estilização, como também o teor mais profano da prosa, sem a solenidade, a grandeza e a distância míticas. A temática torna-se doméstica, perde o caráter público, pois o destino do herói já não envolve cidades ou nações inteiras. Em face de transformações tão profundas, este tipo de drama trágico afasta-se do sentido original do termo tragédia, mas não implica qualquer juízo de valor. Não há razão para considerar um gênero superior ao outro.

O surgimento da tragédia é um fenômeno histórico e, por isso, determinado por condições socioculturais. Por isso, a composição moderna do gênero trágico sofre inevitavelmente as transformações culturais da sociedade que a expressa. A adequação de um gênero antigo para uma visão artística moderna implica em sensíveis transformações de recomposição e adaptação. Talvez esta seja mais uma lição aprendida por Nelson Rodrigues de seu mestre Ibsen, que passou a incorporar à sua dramaturgia as qualidades realistas,

⁴³ Segundo Anatol Rosenfeld, in *Prismas do Teatro*, p.61.

terrenas e os relatos da vida da classe média explorados pela dramaturgia ibseniana.

Tanto Ibsen, quanto Nelson Rodrigues, foram perspicazes observadores sociais de seu tempo e passaram, por meio de sua arte, sua visão sobre o comportamento humano. Assim como o realismo vivaz de Ibsen reflete toda a problemática de sua época e de sua sociedade, a visão artística de Nelson Rodrigues, embora por vezes perpassada pelas tendências modernas, como o surrealismo e o expressionismo, não deixa de representar. A arte em geral, sem dúvida, tem muito o que nos ensinar acerca da representação do mundo, pois ela se transforma de acordo com as transformações sociais.

2.6 - Características gerais do teatro de Eugene O'Neill

Eugene O'Neill nasceu em 1888, filho de uma família próspera, viajou muito colhendo elementos para sua arte. Nas suas peças, retratava a vida dos pobres-diabos e sobre a morte, pois a internação por tuberculose lhe suscitou o problema do sentido da vida. Suas inquietações pessoais também o fizeram interessar-se pela psicologia sexual e pelas tensões internas. Durante o período de convalescença, confessou ter lido Ibsen, Wedekind e, principalmente, Strindberg⁴⁴, estudando-os em suas técnicas e não apenas pelo conteúdo. Escreveu várias tragédias que o consagraram como um mestre nos retratos vivos e nas falas coloquiais.

Além do Horizonte, escrita em 1920, é considerada uma das peças mais irônicas do teatro moderno e mostra como os destinos são determinados por escolhas irracionais que compõem geralmente as tragédias. Em 1921, escreve *Anna Christie*, sobre a história de uma prostituta, onde nem mesmo a vida redimida pelo casamento é capaz de cancelar a experiência de prostituta. O'Neill escreveu também várias peças realistas sobre o *pathos* da

⁴⁴ Segundo John Gassner, in *Mestres do Teatro*, p.347.

angústia e da imoralidade como *O Primeiro Homem* e *Acorrentados*, de 1920. Em 1922, veio *Todos os Filhos de Deus Têm Asas*, uma tragédia naturalista sobre o problema do preconceito racial.

O fato é que O'Neill abrangeu tanto a cena social quanto a natureza humana em suas peças. Esse fato se repete também em *Desejo Sob os Olmos*, uma tragédia camponesa que aborda o Complexo de Édipo, marcando o apogeu do seu período naturalista. Mas O'Neill não se fixou por muito tempo em nenhuma tendência artística, pois era um homem de teatro eclético. Quatro anos antes da encenação de *Desejo Sob os Olmos*, escreveu a peça de cunho expressionista, *Imperador Jones*, que abalou o teatro e foi considerada reacionária por praticantes da crítica social, pois aborda o tema do racismo de um ditador negro.

Entre 1918 e 1929, os Estados Unidos se encontravam na privilegiada posição de credores do mundo. A literatura reagiu logo a esse novo e positivo estado das coisas. Somente os dramaturgos se atrasaram, como geralmente acontece, pois um livro pode ser composto independentemente, mas uma peça deve ser escrita para um teatro, como também, é um empreendimento mais custoso.

O'Neill foi considerado um verdadeiro 'sismógrafo' das idéias, pontos de vista e sugestões da nova era. Na realidade, seu peso reside não na descoberta de idéias singulares, mas na maneira como absorveu essas idéias e, principalmente, no modo cru e pessoal com o qual as empregou no palco. Sua obra é o resultado de um espírito atormentado pela anarquia da vida no início do século. Seus sucessos estão ligados ao seu tom geralmente sombrio e sardônico com que captava a realidade, intensamente odiada e desafiada por ele. Seu realismo não encarava a realidade como um fenômeno passível de ser esclarecido ou aperfeiçoado pela ação social. Percebia as realidades sociais de modo psicológico, como manifestações de luta entre a vontade e o destino do homem, entre a paixão e as circunstâncias e entre as forças do eu interior. Apresentou a humanidade lutando contra limitações herdadas ou adquiridas e

enfrentando os preconceitos raciais, as frustrações do puritanismo e os efeitos de um mundo materialista que atrofia ou perverte o espírito.

O'Neill praticou a arte da caracterização de pessoas comuns, introduzindo esse efeito de realidade pela primeira no teatro dos Estados Unidos, preocupando-se mais com a retratação interna do que a externa. Seus personagens, por isso, são criaturas que exigem muita atenção devido à intensidade de seus atributos especiais ou à singularidade de sua realidade, que os psicanalistas lhe ensinaram a considerar como a dinâmica do personagem. São inconscientes individuais atormentados como os protagonistas de *O Luto Assenta a Electra* (ou *Mourning Becomes Electra*), *O Grande Deus Brown* e *Dias Sem Fim*, transformados mais em símbolos do que em pessoas identificáveis. Desse modo, peças como *Além do Horizonte* foram consideradas como supervalorizações do inconsciente, pois apresentam criaturas que permitem que suas neuroses as levem até o crime físico e à expiação violenta.

O'Neill também explorou as máscaras e a alternância de cenários como em *Imperador Jones*, *Estranho Interlúdio*, *Todos os Filhos de Deus Têm Asas* e *O Macaco Peludo*. Seus personagens são retratos vívidos, pois expressam verbalmente seus pensamentos inconscientes, aproximando-se das técnicas de fluxo de consciência das peças expressionistas de Strindberg. A perplexidade de seus personagens é explicada por O'Neill em termos psicanalíticos, através de fixações e complexos produzidos por forças sociais.

Suas últimas peças possuem tom mais calmo, como se finalmente O'Neill se tivesse purgado das complicações internas graças à forma cabal com que as projetava nos palcos. O primeiro fruto dessa paz foi, em 1934, *A Juventude Não É Tudo* (*Ah, Wilderness!*), a mais verdadeira comédia de O'Neill, onde abre mão do seu tradicional ceticismo e conflito íntimo, acalmando dentro de si o vulcão interno que gerou tantas tragédias para a dramaturgia moderna.

2.7 - O'Neill e Nelson Rodrigues

Citado por Sábato Magaldi como o dramaturgo de preferência de Nelson Rodrigues, Eugene O'Neill pode ser considerado um precursor direto do teatro rodrigueano. Esta relação direta pode ser medida a partir da experiência que ambos tiveram com a profissão de repórter que lhes proporcionou uma visão realista do cotidiano. As tragédias de Chistine, a esposa adúltera de *O Luto Assenta a Electra*, por exemplo, ou de Arandir, de *O Beijo no Asfalto*, são recheio comum de qualquer jornal metropolitano, pois existem de fato esses comportamentos até mesmo em nossos dias. Todavia, sob o ponto de vista do comportamento do personagem e sua trajetória trágica, *O Luto Assenta a Electra* aproxima-se da trama de *Senhora dos Afogados*, por seu conteúdo recheado de incestos, vinganças e o fatalismo dos personagens, que põe em cena as teorias de Freud, como por exemplo, a frustração e o Complexo de Édipo, onde a torrente dos instintos transborda violentamente.

Eugene O'Neill e Nelson Rodrigues escreveram peças que nenhum palco poderia conter confortavelmente seus pensamentos, pois ambos foram mais além da simples fotografia da superfície das coisas, buscando expressar sempre os conflitos internos. Esta preocupação com a retratação interna de seus personagens acabava por transformá-los numa neurose, afastando-os do modelo clássico de personagem trágico, pois carecem de grandeza de espírito, alimentam em demasia suas frustrações e submetem-se facilmente à doença e à derrota. Entretanto, o próprio conceito de tragédia necessita de uma modificação, pois o mundo moderno não favorece a existência de um herói trágico como nos moldes gregos clássicos.

Para Nelson Rodrigues "o comportamento humano não tem nenhuma simplicidade", e este seu pensamento movia-o na composição dos seus personagens. Do mesmo modo, os personagens de O'Neill apresentam-se em sua natureza complexa, desnudam suas verdadeiras entranhas.

Neste sentido, a temática teatral explorada por O'Neill está diretamente influenciada por Wedekind e Strindberg, sobretudo este último. Contudo, é clara e decisiva a mensagem de Nietzsche, com sua exaltação do homem iconoclasta e rebelde que quebra as tábuas da lei para forjar a sua própria lei. Embora este comportamento carregue os personagens a se chocarem com a opinião pública, gerando seu irremediável descontentamento e insatisfação existencial.

A galeria de personagens presos nas armadilhas do impulso sexual que desfila no teatro de Eugene O'Neill atravessa a obra dramaturgica de Nelson Rodrigues, como também a angústia gerada pela imoralidade. Estes temas explorados por O'Neill estão retomados na maioria das peças rodrigueanas caracterizando sua temática principal. Este é o caso, por exemplo, de Dorotéia, a personagem principal da peça de mesmo nome, que retorna ao convívio da família composta por suas três primas castíssimas e uma sobrinha, após ter vivido como prostituta, aceitando sobre si mesma todo o peso da repressão sexual que elas lhe impõem. As primas de Dorotéia são mulheres atormentadas pelo mito do sexo envolto na idéia de pecado e exercem sobre Dorotéia uma forte pressão psicológica até a "inexorável vitória da morte sobre a vida".

Nesta peça, Nelson explorou as máscaras e a simbologia, bem ao gosto expressionista trazido à América por Eugene O'Neill. Fugindo de procedimentos realistas, Nelson elaborou uma peça que explora ao máximo a linguagem simbólica, aproximando-se dos moldes surrealistas. As três primas, que a rubrica inicial indica serem viúvas, de luto, "num vestido longo e castíssimo, que esconde qualquer curva feminina", moram numa casa onde não há quartos, pois nenhuma nunca dormiu, "para jamais sonhar". Dorotéia decide retornar ao convívio familiar, após ter perdido um filho, na tentativa de transformar-se numa "mulher de bom conceito". Para tanto, submete-se à obsessão moralista da família, passando a usar uma "máscara hedionda" que lhe esconde as belas feições, já que a beleza, segundo opinião das

primas, representa um atributo feminino para a sedução masculina. Outro elemento simbólico do contato sexual é um jarro que Dorotéia é obrigada a desvencilhar-se e um par de botinas desabotoadas, que simboliza a presença masculina na casa, causando perturbação mental entre as viúvas, pois todas elas haviam passado incólumes pela noite de núpcias.

Nelson Rodrigues nunca fez muita questão de revelar categoricamente quais de suas inúmeras leituras influenciaram objetivamente o seu teatro, protegendo-se, desse modo, de um comprometimento maior com a obra de seus antecessores. Entretanto, a partir de um certo momento, quando já tinha seu nome divulgado como grande dramaturgo e imprimia em sua obra características singulares, passou a citar o nome de Eugene O'Neill, revelando que aprendera muito lendo as peças do dramaturgo norteamericano, principalmente com relação às técnicas de composição dramáticas⁴⁵. Por certo, o teatro de Eugene O'Neill figura como um dos mais ricos em recursos cênicos, cuja audácia de experiências não conhecia limites: máscaras, complicada técnica de luz, paredes que se estreitam, emprego exagerado do monólogo interior, elementos sonoros de características cinematográficas, etc.

Técnica teatral, como se sabe, não é um dom inato, mas uma habilidade que se aprende. É o privilégio dos grandes dramaturgos refazer as formas que encontraram nos seus predecessores, para criarem novas formas, adaptadas aos novos fins. Os meios de expressão de *A Mulher Sem Pecado*, primeira peça do ciclo rodrigueano, inauguram novas técnicas para o teatro brasileiro com suas duplicidades de imagens e ação, as vozes interiores ressonadas por um alto-falante e os fantasmas da mulher com outros homens que o marido ciumento ouve, e o público também.

O'Neill já havia usado técnica semelhante na peça *Estranho Interlúdio*, só que o monólogo íntimo é narrado pela própria voz do personagem que permanece oculto no palco. Esta técnica narrativa aproxima a trama dramática da ação cinematográfica. Outro recurso de

⁴⁵ Conforme a introdução de Sábato Magaldi ao *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, Vol.2.

grande efeito no palco, bastante explorado por Eugene O'Neill, são as síncope nos diálogos quando o assunto é constrangedor, que se tornou marca registrada do teatro rodrigueano, que as utiliza amplamente mesmo quando o assunto é banal. O uso desse recurso por Nelson Rodrigues encaixa-se adequadamente à linguagem popular usada no Rio de Janeiro, local onde se desenvolve suas tramas. São pessoas comuns, cujo convívio e identificação mútuas basta para serem entendidos mesmo com frases pela metade, como acontece no diálogo entre dois colegas que trabalham juntos numa delegacia de polícia ou a cumplicidade do diálogo familiar entre pai e filha:⁴⁶

"Aruba - Com o comissário. Disse que.
 Cunha (entre ameaçador e suplicante) - Não pense que. Você não se ofende, mas eu me ofendo.
 Aruba (para o cara) - Quem é você, seu!
 Aprígio - Na hora. Morreu. Pau pra burro. Mas enfim! É por isso que eu ...
 Dália - Uns criminosos esses lotações. Andam que!
 Aprígio - Sabe que teu marido ficou tão. E teve um choque! Interessante. Ele correu na frente de ...".

A identificação da dramaturgia rodrigueana com seus precursores não se dá peça a peça, mas de forma generalizada no conjunto de sua obra. Assim, não há uma peça em particular que se assemelhe por completo a uma outra particular de algum de seus mestres. A influência dos seus predecessores se opera de várias formas, seja na técnica, seja na linguagem, seja na caracterização dos personagens ou na temática, o fato é que ela se dá de forma multifacetada, como um minucioso procedimento de recorte e colagem.

De modo geral, os dois dramaturgos refletem ao longo de sua obra, uma visão compadecida da humanidade, promovendo um teatro que agride o espectador, mexe com suas emoções íntimas. A natureza humana inserida conflituosamente no espaço social, por meio de personagens intensamente trágicos, cujas fixações e complexos são produzidos por forças sociais, eis a temática comum abordada nas tragédias modernas de Nelson Rodrigues e O'Neill.

⁴⁶ Diálogos da peça "Beijo no Asfalto", in *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, Vol.4.

A violência irreprimível do sexo que Eugene O'Neill retrata em *O Desejo* é bastante semelhante ao filicídio promovido por Virgínia, em *Anjo Negro*, que mata os filhos com o consentimento do marido, em nome do seu amor. Esta peça de Nelson Rodrigues é a única de sua dramaturgia que aborda o problema do racismo no Brasil. Já, Eugene O'Neill, que tinha sangue negro, aborda o tema em mais de uma peça, mas usando o mesmo procedimento que encontramos no teatro rodrigueano, ou seja, um teatro que ataca o racismo utilizando-se de um conteúdo racista. Em *Anjo Negro*, a mulher branca, casada com um negro, mata os filhos negros, deixando viva apenas uma filha branca. Ao todo, nascem três filhos negros e a peça é inundada de assassinatos e velórios, lamentos e orações. A primeira rubrica da peça resume as fortes tendências expressionistas da peça, principalmente por meio da caracterização do cenário e dos personagens:

"Cenário sem nenhum caráter realista. No andar térreo, um velório. (...) sentadas em semicírculo, dez senhoras pretas, cuja função é, por vezes, profética; têm sempre tristíssimos presságios. Rezam muito, rezam sempre, (...) De pé, rígido, velando, está Ismael, o Grande Negro. Durante toda a representação, ele usará um terno branco, de panamá, engomadíssimo, sapatos de verniz. Em cima, de costas para a platéia, Virgínia, a esposa branca, muito alva; veste luto fechado. Duas camas, uma das quais de aspecto normal. A outra, quebrada, metade do lençol para fora, travesseiro no chão. Uma escada longa e estilizada. A casa não tem teto para que a noite possa entrar e possuir os moradores. Ao fundo, grandes muros que crescem à medida que aumenta a solidão do negro"⁴⁷.

Em *Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, tragédia que aborda o tema do racismo por meio da exploração expressionista, evocando ansiedade e terror na platéia. Com esta peça, o dramaturgo foi acusado de reacionário por praticantes da crítica social pelo fato de inferir racismo a um ditador negro. E quando foi encenada a peça *Todos os Filhos de Deus Têm Asas*, uma tragédia naturalista sobre o problema do preconceito racial, O'Neill recebeu cartas provocativas de furiosos irlandeses católicos e nórdicos membros da Klu Klux Klan.

O uso das técnicas de fluxo de consciência e exteriorização do inconsciente, também bastante explorado por Nelson Rodrigues, proporcionaram às peças de O'Neill uma

⁴⁷ Rubrica inicial da peça "Anjo Negro", in *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, Vol.2, p.125.

intensidade trágica que as coloca numa posição privilegiada da moderna dramaturgia. A obra de O'Neill, *O Luto Assenta a Electra*, uma trilogia em treze atos, retrata o filho incestuoso e a filha vingadora, que pode ser comparada a *Senhora dos Afogados*, onde Nelson Rodrigues inverteu os papéis, retratando a filha incestuosa e a mãe vingadora. Assim como acontece com os temas explorados por Nelson Rodrigues, a tragédia de Christine, a esposa adúltera de *O Luto Fica Bem em Electra*, é um relato da paixão criminosa, onde a substância básica da trilogia é a agonia da paixão e do desejo. Esta obra fora criticada por reunir em demasia muitas mortes, beirando o melodrama. Entretanto, essas mortes são violentamente executadas, intensificando a tonalidade trágica pela piedade que obriga o espectador a sentir. A história termina onde começa, semelhante ao modo como, mais tarde, Nelson Rodrigues iria compor a sua *Toda Nudez Será Castigada*, cuja trama assemelha-se pelo caráter obsessivo dos personagens frente ao desejo sexual.

Eugene O'Neill, assim como Nelson Rodrigues, possuía uma maneira crua e pessoal de colocar suas idéias no palco. Suas tramas impregnam-se de atrocidades, cujos personagens, embora causem horror, exercem fascínio devido às singularidades de sua realidade. São personagens dilacerados entre a sensualidade pagã e a negação dos desejos carnis na consciência cristã, onde o puritanismo tradicional da família é uma negação da vida e uma espécie de morte. O'Neill e Nelson Rodrigues trouxeram a público a frustração amorosa em função da moral repressora, associada à idéia cristã de pecado, culpa e castigo. Ambos desmascaram as convenções que abortam a felicidade do indivíduo, como Ibsen já propunha com seu teatro no século passado. O teatro de O'Neill retrata como a religião puritana mantém o instinto sexual em estreito confinamento, mas quando a paixão rompe os diques da repressão, ele vem cru quanto o comportamento animalesco e tão horrendo quanto os impulsos incestuosos.

É função da nobre arte da tragédia permear as crises humanas com um sentido mais

amplo que a simples agonia. Assim, Eugene O'Neill e Nelson Rodrigues, em suas tragédias, obedecem a um desígnio depurador: conscientemente, exorcizam a violência, a intolerância e a ânsia possessiva da qual nenhum povo esteve imune na história da humanidade, e inconscientemente, descarregam nossas complicações escondidas, tomando a forma de uma crítica social. Com sua crítica aos aspectos predatórios da sociedade, as tragédias modernas desses dois autores possuem uma sugestiva perspectiva histórica em seu quadro de desintegração da mentalidade puritana.

A investigação da moralidade convencional, a exposição de certas realidades que, em geral, a sociedade prefere manter veladas, ainda em nossos dias, apesar de suscitar a curiosidade do público espectador, a maioria ainda prefere se manter na condição de agredido frente ao espetáculo. Nelson Rodrigues conta em uma de suas memórias que as senhoras da sociedade lhe procuravam para falar de seus personagens: "Eu queria que seus personagens fossem como todo mundo. E não ocorria a ninguém que, justamente, meus personagens são 'como todo mundo': e daí a repulsa que provocam. 'Todo mundo' não gosta de ver no palco suas íntimas chagas, suas inconfessas abjeções"⁴⁸.

2.8 - Nelson Rodrigues e os pós-ibsenianos

Segundo Otto Maria Carpeaux, "Ibsen foi celebrado como precursor do teatro expressionista de Strindberg e Wedekind"⁴⁹. De fato, as técnicas teatrais expressionistas que Ibsen desenvolvera no seu teatro contagiaram toda a produção cênica posterior em progressivo alargamento de suas fronteiras, até a explosão expressionista da virada do século que engendrou novos rumos para a arte moderna.

Entretanto, o mais importante nesta afirmação de Carpeaux é que, com relação a

⁴⁸ In *O Reacionário*, p.155.

⁴⁹ Ensaio sobre Henrik Ibsen, in *Seis Dramas*, p.29.

Nelson Rodrigues, apesar de toda a gama de artistas que podem ser considerados pós-ibsenianos, justamente Strindberg e Wedekind são os que têm mais proximidade, numa relação de influência, com o autor brasileiro. E isso não se refere somente sob o ponto de vista de suas pesquisas expressionistas, mas, e sobretudo, pelo teor temático por eles abordado.

August Strindberg (1849-1912) foi um observador perspicaz do homem e da sociedade. Escreveu vários contos e peças, cujo teor constituía em uma denúncia ao casamento, ultrajando as respeitabilidades e, por isso, aumentando sua popularidade junto à geração mais jovem. Explorando o mesmo teor, escreveu, em 1887, *O Pai*, que, segundo John Gassner⁵⁰, consta como um dos mais densos e fascinantes dramas psicológicos do teatro moderno e que contém reunidos todos os elementos da dramaturgia strindberguiana, ou seja, a observação ultra-realista, a descompostura psicológica e o seu característico antifeminismo. Embora contrário à luta pelo poder e à emancipação das mulheres, foi por meio delas que Strindberg aumentou seu sucesso. Em sua época, era o público feminino que, em maioria, freqüentava o teatro.

Strindberg tornou-se um dramaturgo extraordinariamente analítico e se fez mestre do drama psicológico, devido às suas observações sempre pertinentes sobre os seres humanos. Segundo John Gassner⁵¹, foi também Eugene O'Neill quem proporcionou a aceitação de Strindberg no teatro anglo-saxão, devido às claras influências do mestre sueco no seu teatro.

Por meio de variações sobre o mesmo tema, sem se tornar repetitivo, Strindberg, ao longo de sua dramaturgia, focaliza os conflitos sociais provocados pela mulher possessiva, imoral, instável e sexualmente desajustada. Após internar-se num sanatório com sintomas de esquizofrenia, o caráter de sua obra sofreu uma acentuada transformação, tornando-se marcadamente subjetiva. Suas últimas obras oferecem uma experiência surrealista e fazem de Strindberg um precursor na manifestação teatral expressionista.

⁵⁰ In *Mestres do Teatro*, p.45.

⁵¹ Idem, p.44.

A semelhança entre Strindberg e Nelson Rodrigues não se faz apenas pela temática desenvolvida no palco, mas pela visão pessoal de ver o mundo. Em sua vida particular, Strindberg conviveu com situações semelhantes às experiências pessoais de Nelson Rodrigues, principalmente a infância extremamente pobre e o grande número de mortes na família. Estas circunstâncias inevitavelmente repercutiram em suas obras. Strindberg transformou-se num crítico sobre as condições sociais e recheou suas peças de conflitos psicológicos. Nelson Rodrigues, por seu turno, desenvolveu uma obra onde desfilam descomposturas psicológicas e tragédias cotidianas.

Ao ser entrevistado sobre a relação das experiências pessoais sobre a obra do autor, Nelson em entrevista a Revista Playboy n. 52, respondeu:

"Os defeitos também têm charme... também têm função dentro da obra do artista. Todos nós temos um lado demoníaco. Esse lado demoníaco que eu tenho, que é a morbidez, é algo que fascina meus admiradores. Eu cultivo essa morbidez, vivo com ela... Poxa, ela está incorporada a mim para sempre. (...) A minha vida tem sido de um extremo patético (...). Quando eu era garoto, eu pensava que só os outros morriam, mas meu pai, meus irmãos, meus amigos, não. E então todo mundo começou a morrer. Isso promoveu em mim uma visão trágica da vida".

Sem dúvida, as experiências pessoais vividas pelo artista influenciam-no profundamente e, mesmo as mais negativas, são transformadas pela beleza da arte. Prova disso são os inúmeros acontecimentos funestos na vida de Nelson Rodrigues que lhe conferiu o poder de criar maravilhosas tragédias, bem como os sintomas de despersonalização sofridos por Strindberg, que lhe proporcionou posteriormente criar tramas surrealistas, com alto grau de expressionismo.

Dentre as características gerais da dramaturgia strindberguiana, podemos encontrar muitos pontos em comum com o teatro de Nelson Rodrigues. Strindberg desenvolveu com seu teatro um retrato profundo da realidade, evidenciando as características psicológicas de seus personagens e, com relação às personagens femininas devido à forma como as concebia, revelou-se antifeminista. As mulheres que desfilam em seu teatro são desajustadas, infelizes,

insatisfeitas e imorais, a mesma caracterização psicológica feminina, portanto, das mulheres rodrigueanas.

Na caracterização de seus personagens, Strindberg deu ênfase à psicologia, revelando as diversas fraquezas que formigam secretamente na intimidade de cada um. Evidenciando principalmente as fraquezas femininas, as tramas strindberguianas, por seu caráter antifeminista, assemelham-se às tramas rodrigueanas, onde a descompostura psicológica de uma mulher arrasta-se inevitavelmente para a tragédia, quando não leva consigo também as pessoas ao seu redor.

Strindberg, assim como Nelson Rodrigues, manteve em sua carreira dramática uma temática comum baseada no conflito psicológico dos personagens e suas conturbadas relações sociais. Strindberg, nesse sentido, antecipou a visão psicanalítica acerca do homem, como também o trágico ciclo da ilusão, culpa e sofrimento, insistentemente retomada pelo teatro de Nelson Rodrigues.

Dentre as tragédias rodrigueanas que exploram a interiorização da culpa, bem como a descompostura psicológica da personagem feminina e a insatisfação sexual, figura *Dorotéia*. A peça apresenta a mulher segundo a visão strindberguiana, ou seja, a mulher possessiva como as primas de Dorotéia, instáveis e psicologicamente perturbadas. São vítimas fáceis de sua própria ilusão e recaem, inevitavelmente, na angústia e no sofrimento. Tentam se manter fiéis às leis morais, mas caem nas armadilhas de suas fraquezas. Abominam a presença masculina, mas arrebatam um simples par de botinas desabotoadas.

Frank Wedekind (1864-1918) foi desprezado pela crítica conservadora que considerava inábil sua técnica de cenas rápidas sem qualquer verossimilhança ou coerência, e incompreendido pelo público em geral, que via nele um zombador imoral das leis dos bons costumes. Devido ao grande papel da sexualidade nos seus dramas, que escandalizava a sociedade alemã mais conservadora, e por isso, considerado um caso de polícia, Wedekind

não teve o devido reconhecimento quando ainda era vivo. Na verdade, Wedekind não pretendia imitar ninguém, nem a própria realidade.

Só depois de 1918, já na época do Expressionismo, compreendeu-se o seu antinaturalismo, pois já figuravam grandes artistas a explorar a cena sem coerência com a realidade. Então, houve uma "moda de Wedekind"⁵², que foi durante certo tempo o dramaturgo mais representado na Alemanha. Segundo Carpeaux, Eugene O'Neill estudou o teatro de Wedekind, trazendo para a América as influências do dramaturgo alemão.

Na tragédia *A Caixa de Pandora*, Wedekind criou Lulu, última encarnação da 'femme fatale' do Romantismo. Uma prostituta que arruína famílias inteiras para acabar nas mãos de Jack the Ripper. Muito semelhante à maldição familiar provocada pela presença de Geni, em *Toda Nudez Será Castigada*. Depois de tantas desgraças, a culpa incide sobre a heroína com tal peso que a faz buscar na própria morte a redenção de seus pecados, se não pelo suicídio, como Geni, pelas garras de um estripador, como Lulu.

Mulheres ao estilo de Lulu figuram abundantemente no teatro rodrigueano, com a diferença de que no teatro de Wedekind, a trama desenvolve-se acerca do prazer que tem a prostituta em alegrar a sociedade masculina, ao passo que a prostituta rodrigueana encontra-se em plena decadência e a trama persegue a trajetória trágica da heroína até seu ocaso. O que para Wedekind constitui-se apenas como fim trágico, após uma sucessão de fatos satisfatórios que colocam a heroína numa posição ideal perante todas as mulheres, para Nelson Rodrigues são mulheres indignas de serem seguidas, pois sua tragédia é toda a sua vida.

O estilo de Wedekind nos seus dramas cria uma atmosfera artificial onde desfilam personagens fantásticos, sem alma, por certo lhe servia de arma para purificar sua visão do mundo, "um inferno governado pelos erros, pela estupidez e pelos instintos cegos, não esclarecidos"⁵³. Por trás do aparente imoralismo de Wedekind, escondia-se um romântico

⁵² In *História da Literatura Ocidental*, p.3030.

⁵³ Idem.

capaz de exprimir profundas emoções poéticas, como é o caso de peças como *Despertar da Primavera*, *Espírito da Terra* e *A Caixa de Pandora*, tragédias que assustaram a Alemanha inteira por suas cenas consideradas imorais, do sexo entre adolescentes ou apresentando a história de uma prostituta como ideal feminino, mas que, na verdade, imbuía-se da missão de libertar a sociedade dos preconceitos e afrouxar a tensão moral e o rigor que estreitam o mundo.

Do mesmo modo considerado agressivo pelo público com que Wedekind dramatizou suas idéias acerca dos valores morais que oprimem a liberdade do indivíduo, Nelson Rodrigues desenvolveu seu teatro. Devido ao desfecho trágico depois de uma sucessão de arrebatamentos dos desejos sexuais dos personagens, uma obra pode desmentir toda a imoralidade de seu conteúdo para permanecer na moralidade do desfecho. Ou seja, tanto o teatro de Wedekind como o de Nelson Rodrigues explora a agressividade das condutas imorais para chegar ao fim moral da trama. Certo é que por meios brandos e suaves, camuflando realidades, não conseguiria alcançar os fins que objetivou, um teatro que mexesse com o espírito da platéia, e não espetáculo apenas para mero deleite.

Assim, ao longo da história do teatro moderno ocidental, figuram grandes artistas cujas influências são inegáveis na composição do teatro rodrigueano, por permanecerem como expoentes de toda a produção dramatúrgica moderna. Mas, em especial, Ibsen, Wedekind, Strindberg e O'Neill, conforme se pode observar, constam como decisivos para concepção artística de Nelson Rodrigues.

CAPÍTULO III

3 - O FENÔMENO TRÁGICO NA DRAMATURGIA DE NELSON RODRIGUES

A obra dramática de Nelson Rodrigues tem sido classificada, tanto pelo público leigo, espectadores e leitores, como também, e, até mesmo, pela crítica especializada, dentro do gênero "tragédia". A este conceito de gênero estão subordinadas todas as criações da dramaturgia ocidental, cujos elementos remetem aos temas da tragédia elaborada pelos gregos, na Antiguidade Clássica. Entretanto, esta classificação, quando vinculada a uma obra de arte moderna, implica em uma mudança no seu sentido profundo, ou seja, uma adaptação à vida dos tempos atuais, pois, se o trágico é possível na obra de arte é porque ele é inerente à própria realidade humana, pois tudo o que está na natureza está na arte, mesmo que de forma estilizada. Não que a natureza humana seja em si mesma trágica, mas sua realidade adquire, em determinadas circunstâncias, um sentido trágico.

Concomitantemente às modificações de nossa realidade social e cultural, desde os primórdios de nossa civilização, na antiguidade greco-latina, obrigatoriamente mudam-se também os conceitos. Uns mais, outros menos, todos os conceitos sofrem alterações no desdobramento cultural de nossa sociedade. Voltando no tempo, até a Era Clássica, podemos perceber que a realidade na qual estava inserida a sociedade grega, de onde originou-se o teatro, é bastante diferente da atual, pois novos problemas, novas formas de ver o mundo foram sendo incorporadas à realidade cotidiana.

Essa transformação por que passam os conceitos, inerente à própria transformação da sociedade, torna-se mais problemática quando vinculada à noção de tragédia, pois muito mais que um conceito artístico da dramaturgia, é um conceito filosófico e, como tal, tem grande

abrangência. Segundo Max Scheler¹, "o trágico pertence à esfera dos valores", ou seja, é preso a um valor que o trágico pode aparecer no real. Assim, o real chega a assumir, em determinadas circunstâncias, uma dimensão axiológica trágica. Daí a dificuldade que oferece a compreensão da tragédia, pois deparamos com uma situação humana limite, com uma realidade que não pode ser reduzida a conceitos, já que a tragédia pressupõe fundamentalmente a quebra da ordem ou do sentido que forma o horizonte existencial do homem. E, tanto o homem, com sua visão de mundo, quanto à realidade que o rodeia, modificaram-se bastante desde a antiguidade até nossos dias.

O nosso horizonte existencial está construído dentro da subjetividade dos valores que organizam nossas sociedades. Subjetividade esta, que, segundo alguns pesquisadores, nos fora engendrada a partir do Cristianismo, de seu discurso moral religioso, que não existia na Grécia clássica, pois os gregos viviam uma realidade objetiva, preconizada pela soberania dos mitos. O que temos hoje, não são mitos perenes, mas débeis valores que a sociedade é obrigada a estabelecer para existir, mutáveis a cada nova geração. O mito, tal como é vivido pelas sociedades arcaicas, se refere sempre a uma criação, contando como algo se originou e como um padrão de comportamento, uma instituição, uma maneira de trabalhar foram estabelecidos². Por essa razão, os mitos constituíam, para os gregos, os paradigmas de todos os atos humanos significativos. Todo o movimento humano se explicava segundo leis universais, os mitos, que consistiam para os gregos numa verdade absoluta.

Com relação à debilidade das significações sobre verdade e mentira, lembramos a metáfora de Nietzsche, que compara os conceitos a “tênuas teias de aranhas sobre águas moventes”. Nietzsche questiona o próprio valor de verdade dos conceitos:

"O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são

¹ Autor citado por Gerd Bornheim, in *O Sentido e a Máscara*, p.72.

² Segundo Mircea Eliade, in *Mito e Realidade*, p.21.

ilusões, das quais se esquecem que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas"³.

Não que Nietzsche nos queira dizer que a verdade é impossível, mas qual seria a verdade da tragédia em suas diferentes formas de representação. Durante o conflito trágico, o herói perde sua identidade, pois perde sua linguagem. Todo o mundo dos interditos está incondicionalmente ligado à linguagem. Quando o herói trágico quebra algum interdito, ele se perde na linguagem, pois é ela que dá sentido ao mundo no qual ele está inserido. Um mundo povoado de conceitos e valores organizados na linguagem.

Devido ao processo transtemporal de um conceito, que o significado moderno de tragédia revela uma evolução de sentido inerente à evolução própria da arte e da sociedade que a expressa através dos tempos, uma vez que toda produção de sentido sofre transformações conceituais oriundas da enorme variabilidade de feições culturais desde suas origens mais primitivas até nossos dias. Ou seja, o inevitável processo evolutivo que sofrem todos os conceitos através dos tempos.

O fenômeno trágico pode se manifestar em função de forças e valores muito diferentes entre si, implicando esferas diversas da atividade humana elaboradas pela visão sensível do artista. A tragédia fundada pela arte teatral, e daí para outras formas de expressão artística como a poesia, a música, etc, não é uma fatalidade qualquer como certas situações do dia a dia. Ela está sempre de alguma forma ligada à linguagem. A tragédia, em si, não muda, sua essência permanece a mesma, o que muda é a realidade sócio-cultural em que ela se manifesta. Para Lacan, o homem funda-se na linguagem, e é nessa linguagem que encerra todo seu horizonte existencial, que o homem se organiza.

Quando o herói trágico desorganiza-se na linguagem comum, ele sofre um processo de estilhaçamento, pois um acontecimento leva a outro e, em cujo desdobramento, funda-se,

³ In *Coleção Os Pensadores*, "Obras Incompletas", p.35.

então, o conflito trágico. Enquanto durar o conflito, o herói vai se perdendo cada vez mais até culminar na sua morte, mesmo que esta seja metafísica.

Assim, é possível verificar a presença do fenômeno trágico na arte moderna, porém, uma presença que implica em evolução, ou seja, um conceito que mantém encapsulados seus pressupostos originários, mas readaptados, por força dos tempos, ao sentido moderno do termo. Essa noção de evolução do fenômeno trágico torna-se importante ressaltar para que não ocorra um esvaziamento de seu conteúdo próprio e a perda de seu significado ou, até mesmo, a progressiva banalização que vem sofrendo o termo "tragédia", posto que hoje em dia, basta que um acontecimento carregue certa intensidade negativa para ser chamado de tragédia. Entretanto, para se verificar o sentido trágico de uma obra artística, necessitamos de certa compreensão teórica a cerca dos seus pressupostos básicos.

Para o *Nascimento da Tragédia*, Nietzsche recorre a um conceito alegórico formado por dois deuses gregos, Dioniso e Apolo e os princípios deles derivados, dionisíaco e apolíneo, respectivamente. Na comunhão desses dois princípios está a dialética da ordem e da desordem que organiza os fatos particulares da sociedade. Nesse contexto, temos Dioniso como a representação do caos, da desordem e, Apolo, que representa a ordem, a harmonia. Por isso, Nietzsche relaciona toda arte geradora de imagens ao princípio apolíneo, pois as imagens precisam ser de alguma forma ordenadas para representarem o objeto em si. Já o princípio dionisíaco rege a música, e esta não tem caráter imagético. Diferente de outras manifestações artísticas, na música não temos imagens ou inferências a coisas do mundo, ao menos diretamente, mas somos apreendidos por sua capacidade de fazer-nos transcender.

Para Nietzsche, toda arte geradora de imagens é apolínea. Já a tragédia, originalmente é dionisíaca, pois seu nascimento está no coro, musical, de cuja evolução foram surgindo os elementos de composição da tragédia clássica. O coro vem de uma tradição que remonta aos primórdios da humanidade, daí seu conteúdo mítico.

"Entrevemos a gênese do teatro naqueles que primeiro cantaram e dançaram em torno de uma fogueira, de um animal abatido, de um desenho no fundo de uma caverna ou outras circunstâncias semelhantes. Pedindo à sua mãe Terra e ao seu pai Céu - que, por vezes, trovejante ralhava - as dádivas da vida. Certamente, ao longo das transformações da humanidade esses rituais de comunhão com a natureza adquiriram novas significações e com essas (ou vice-versa) novos elementos"⁴.

Desta forma, é "o coro da tragédia grega, o símbolo do conjunto da multidão dionisiacamente excitada"⁵. Quando ao coro passou a ser incorporada a presença dos atores, surgiu o teatro, tal como o conhecemos, da união do princípio dionisíaco, que nos faz transcender e formar conceitos a partir de nosso próprio imaginário, com o princípio apolíneo, que nos remete diretamente à cena representada pelos atores.

Quanto ao público de espectadores, como estão hoje separados do grupo de atores, era desconhecido dos gregos. Devido à disposição do espaço cênico, o lugar reservado aos espectadores se erguia em arcos concêntricos possibilitava ao público "sobreviver com inteira propriedade o mundo cultural à sua volta e, na saciada contemplação do que se lhe apresentava à vista, imaginar-se a si mesmo como um coreuta"⁶. Por isso, pela sua posição de vedor do mundo visionário da cena, o coro é o "espectador ideal". E, se pensarmos que o coro pode ser a representação do espectador, pela idêntica posição de observador, então aquele que assiste à encenação é também um participante da ação. Daí a vital importância do público para a realização do fenômeno teatral, diferente, por exemplo, que é para a literatura.

Para Nietzsche, apoiando-se na tese de Aristóteles, a tragédia é o resultado de um processo de transformação, que se processou ainda no mundo grego clássico. Ela teria nascido do ditirambo, canto hínico e fervoroso de um coro dançante acompanhado pela flauta, com o qual se celebrava Dioniso, deus do vinho e da fertilidade. Os coreutas apresentavam-se mascarados de sátiros. Isso corresponde ao uso da máscara ritual, que transmite aos

⁴ Nietzsche, in *O Nascimento da Tragédia*, p.60.

⁵ Idem, p.61.

⁶ Idem, p.58.

portadores as forças e qualidades dos demônios ou deuses representados, corresponde também ao fato de Dioniso ter sido o deus da máscara e, por extensão, da metamorfose, fenômeno essencial da arte cênica. O ditirambo era o canto trágico versificado, entoado pelos sátiros. Posteriormente, ao ditirambo foi contraposto um respondedor, que passou do canto à declamação. Assim, podia travar-se um diálogo, idêntico ao responsório entre um solista e um coral, que ainda hoje fazem parte dos rituais sacros. Da evocação aos deuses, passou-se a dramatizar o destino dos heróis gregos, cujos mitos constituem a história sagrada da nação, representados por mais de um ator.

Com o advento do Cristianismo, constituíram-se as primeiras marcas de uma nova era, da civilização moderna. Uma religião espiritualista supera o paganismo e ensina ao homem que ele é duplo em sua natureza, que há nele um animal e uma inteligência, uma alma e um corpo. Mas o próprio Cristianismo, separando alma e corpo, coloca um abismo entre o homem e Deus. O homem, concentrando-se sobre si mesmo em presença das amargas irrisões da vida começou a sentir dó da humanidade.

Segundo Victor Hugo, o Cristianismo, introduzindo esse sentimento de melancolia no homem moderno, conduziu, da mesma forma, a poesia à verdade. Pois o artista passa a ver que "ao lado do belo há o feio, o grotesco no reverso do sublime, o bem e o mal, a luz e a sombra"⁷. Assim, a arte passará a misturar a mesclar em suas criações o grotesco e o sublime, como faz a natureza, onde tudo é coeso. Para Victor Hugo, "a poesia verdadeira, a poesia completa está na harmonia dos contrários"⁸. Neste sentido, a arte moderna é bem mais completa que a antiga porque junta em sua composição o sublime e o grotesco.

A partir deste pensamento, Victor Hugo rejeita rigidez na classificação de gêneros artísticos, pois na arte moderna os gêneros apresentam-se mais misturados como nunca estiveram. Como também, considera inoperantes as unidades de tempo, de ação e de lugar, na

⁷ In *Do Grotesco e do Sublime*, p.27.

⁸ Idem, p.42.

arte dramatúrgica, pois cada acontecimento tem um tempo e um lugar particular e não se pode aplicar a mesma medida a tudo. Para Victor Hugo, por isso, o drama é a forma mais perfeita das artes, pois o drama, devido a encenação, "é um espelho em que se reflete a natureza" e "desdobra a natureza humana em múltiplos aspectos", cuja finalidade é "abrir ao espectador um duplo horizonte, iluminar ao mesmo tempo o interior e o exterior dos homens, (...)cruzar o drama da vida e o drama da consciência"⁹.

Assim, a tragédia moderna, representando uma realidade, explora a angústia existencial humana, o homem e o seu duplo, pendendo às forças de sua dupla natureza. E traça o homem nem eminentemente sublime, nem totalmente vulgar e grotesco, mas o homem real, que vive intercaladamente tragédias e comédias, bem como todas as contradições da realidade humana.

A decadência da religião tradicional passou a ligar a idéia de destino, antes sagrada, ao mero acaso. O coro passou à função de separar a ação em episódios dialogados, que mais tarde se transformaram nos atos. O coro também representa o coletivo, que amplia a ação para além do conflito individual, numa espécie de opinião pública que contempla, generaliza, comenta, interpreta e valoriza, positiva ou negativamente, a ação dramática dos protagonistas e antagonistas. Assim, se o herói não se conforma com as convenções, tende a estabelecer-se entre ele e o coro uma tensão, tornando-se claro o atrito entre indivíduo e sociedade.

A importância de um coro, ou de algo que o represente, por isso, é fundamental para constituir o sentido de tragédia numa representação dramatúrgica. Modernamente, o coro apresenta-se substituído por poucos representantes do povo em geral, da opinião pública, que interage desde a periferia à trama central. Por isso, conforme ressaltou Gerd Bornheim, em seus estudos sobre a tragédia¹⁰, para que se possa verificar o trágico pressupõe-se dois elementos fundamentais: que ele seja vivido por alguém, que exista um homem trágico e,

⁹ Idem, p.62.

¹⁰ In "Breves Observações Sobre o Sentido e a Evolução do Trágico", in *O Sentido e a Máscara*, p. 69 a 92.

principalmente, sua realidade existencial, ou seja, o sentido da ordem dentro da qual se inscreve o herói trágico.

É característico de toda a tragédia a transgressão de um interdito e todo o processo que se segue a ela. Em toda a tragédia, há sempre um herói e a história de sua transgressão. Por isso, a importância para a configuração trágica do envolvimento do herói com o meio ao qual ele está inserido. Os interditos constituem a realidade existencial do homem. Assim, o herói, sabendo ou não, ao transgredí-los deflagra o fenômeno trágico. Na tragédia antiga, o herói comete uma transgressão às leis divinas. Como no caso de Édipo, que não sabe que está transgredindo, ou, como no caso de Prometeu, que sabe de sua transgressão aos deuses, mas continua sua investida em desafiar-los, sofrendo depois todos os reveses de sua transgressão.

Além das transformações evolutivas por que passou o sentido de tragédia, o teatro moderno, em todas as suas formas de manifestação, é também uma pluralidade de experiências agregadas jamais vista em nenhuma fase da história da dramaturgia e da arte cênica. E é justamente essa pluralidade que torna sua realidade problemática, pois fica difícil estabelecer uma unidade. Mais ainda, considerando que é próprio do teatro moderno fugir a tudo o que estabelece convenções sociais. Nossa época se caracteriza pela diversidade de estilos artísticos. Assim, há inúmeras maneiras vigentes de compreender o espetáculo cênico e, até mesmo, a estrutura do drama preconizada por Aristóteles passa a ser uma estrutura entre outras possíveis.

Também podemos perceber que em nossa época não há um estilo próprio e definido, mas vários estilos trazidos de diversas pesquisas. Diferentemente de outros movimentos artísticos, como o Realismo, por exemplo, que predominou durante cerca de um século, a obra de arte moderna caracteriza-se por uma diluição de fronteiras estilísticas. Essa ausência de unidade se explica, segundo Gerd Bornheim, pela "ânsia de originalidade" que acompanha todas as manifestações artísticas de hoje. Na arte moderna não há mais critérios estanques

como os que caracterizavam os movimentos artísticos predecessores. Hoje, só se remete à tradição para recriá-la. Tudo se passa como se o nosso tempo histórico fosse a condensação mesma da cultura de toda a história. A tentativa de buscar uma unidade para o teatro contemporâneo, para Bornheim, incorre no risco de perder o sentido que cada autor empresta dentro da estrutura global de sua dramaturgia. Assim, a fronteira entre os gêneros explorados por cada dramaturgo não pode ser determinada com precisão.

A época moderna coincide com o advento da sociedade disciplinar e a cientificização das disciplinas sociais. Com relação à História, considerada como ciência, entra em voga no meio artístico a chamada "consciência histórica". Nesse contexto, o teatro passa a ser uma soma de pesquisas sobre o período, os costumes e o ambiente em que se desenrola a ação dramática do texto escolhido. Assim, o passado não é repetido, mas repensado dentro das modernas concepções artísticas. Trata-se, portanto, de adaptar o antigo à mentalidade contemporânea, retomando uma problemática antiga, como, por exemplo, a do mito grego, dentro das dimensões atuais. A partir destas constatações, lembramos Zola (1840-1902), que, percebendo a crescente modernização do teatro, já previra que "não deverá haver mais escolas, fórmulas ou modelos. Há apenas a vida, a própria vida, campo imenso onde cada um poderá estudar e criar à sua maneira"¹¹.

Victor Hugo, em 1827, já abria novos caminhos para a dramaturgia ocidental, lançando as primeiras bases para a modernidade do drama, ao fundar os princípios de mistura de gêneros, de rejeição às regras, de recusa da imitação dos modelos e de total liberdade da arte. A liberdade pregada por Victor Hugo em relação a regras e modelos justifica, então, todas as inovações que têm invadido a arte cênica. Quanto ao conteúdo, segundo os princípios hugoanos, a obra dramática deve abranger a totalidade do homem, ou seja, representar o homem na sua total complexidade, iluminando-lhe "ao mesmo tempo o interior e o

¹¹ Conforme citação de Sábato Magaldi, in *Iniciação ao Teatro*.

exterior"¹², sem, no entanto, proceder à mera e simples reprodução do real, visto que o domínio da arte não pertence ao domínio da natureza.

3.1 - Por um 'Teatro Desagradável'

Devido à variedade de alternativas de estilização dramática, o teatro moderno pode entrar para a história como o teatro da crise permanente, uma vez que seus padrões mudam continuamente. O teatro do século XX é um dos poucos setores da sociedade que escaparam de uma completa padronização, exceto quando escravizado pelo Estado. No Brasil, graças à coragem de Nelson Rodrigues em manter-se alheio ao padrão bem comportado das comédias de costumes, o teatro pode explorar um conteúdo mais profundo e, assim, teatralizar-se verdadeiramente, processo que já acontecia nos Estados Unidos com Eugene O'Neill, um dos mestres de Nelson Rodrigues. Para concretizar seu projeto dramaturgico, Nelson Rodrigues sofreu diversas censuras e, até mesmo, ataques pessoais. A peça *Álbum de Família*, foi interdita para o espetáculo cênico desde 17 de março de 1946 até 3 de dezembro de 1965, liberada para o público apenas na forma de livro, constando como a obra que mais tempo permaneceu censurada na história da arte brasileira.

Dentro da ampla liberdade de criação concedida à produção teatral desde o Romantismo, cujo alargamento progressivo transcende qualquer enquadramento simplista, destaca-se, no panorama do moderno teatro brasileiro, a obra dramaturgica de Nelson Rodrigues que explora uma problemática atual, cujo conteúdo, por suscitar a piedade e o horror, aproxima-se do gênero trágico fundado na Grécia Antiga. Essa moderna estilização de um gênero que pertence ao passado primordial do teatro ocidental proporcionou a Nelson Rodrigues a denominação de tragicista carioca, já que suas tramas, cujo conteúdo desenvolve-

¹² *Do Grotesco e do Sublime*, p.9.

se ao redor de um conflito que culmina com a morte do personagem, são ambientadas no Rio de Janeiro, por volta dos anos 40.

A sociedade carioca da década de quarenta, assim como toda a sociedade brasileira, preconizando os valores morais, fechava os olhos para uma realidade avessa à norma vigente que subsistia como um fluxo subterrâneo à moralidade vigente, e que Nelson Rodrigues soube captar e levar para o seu teatro. O público espectador da época, acostumado a inofensivas comédias de costumes, sentia-se moralmente agredido com seu relato cru e revelador que, embora toda a simbologia expressionista adotada pelo autor, possivelmente verdadeiro. Num panorama cênico dominado por comédias de pequeno alcance, Nelson Rodrigues, misturando todo tipo de recursos possíveis à atualização cênica, apresenta seus dramas profundos e complexos, cujo tema comum refere-se à sexualidade, que escandalizaram o gosto bem comportado dos espectadores e irritaram a crítica inspirada ainda em padrões conservadores.

Diante das sucessivas interdições da censura, Nelson se queixava da falta de solidariedade dos intelectuais: "Não tive ninguém por mim. Os intelectuais ou não se manifestavam ou me achavam também um 'caso de polícia'. As esquerdas não exalaram um suspiro. Nem o Centro, nem a Direita. Só um Bandeira, um Gilberto Freyre, uma Raquel, um Prudente, um Pompeu, um Santa Rosa e pouquíssimos mais - ousaram protestar"¹³. Durante muitos anos, Nelson Rodrigues carregou a fama de 'tarado'. A censura, a crítica, os católicos e, muitas vezes, as platéias viam nele o anjo do mal, mas, mesmo seus piores inimigos nunca lhe negaram o talento e não foram os poucos que o chamaram de gênio.

Na verdade, Nelson Rodrigues oferece com seu teatro um imenso painel da sociedade brasileira da época, despindo o convencionalismo com que se cobre nossas abjeções. As práticas que transgridem a norma moral são trazidas para seu teatro questionando o comportamento trágico dos personagens em face da culpa e do ressentimento que gera a

¹³ *Memórias de Nelson Rodrigues*, p.187.

transgressão. Quando o peso moral dos interditos impõe-se com a mesma violência com que eles os transgridem. Dessa forma, Nelson expõe a fatalidade humana dentro de uma atmosfera pesada, tal é o peso da culpa que incide sobre os personagens arrastando-os para o conflito trágico. O sentimento de culpa que aterroriza o herói trágico rodrigueano baseia-se no discurso da moral que nivela os comportamentos sociais, com referência à homossexualidade, à virgindade e às práticas sexuais em geral. Os personagens rodrigueanos denotam uma incontrolável angústia sexual, pois suas práticas contrariam constantemente os valores morais vigentes na sociedade. Ou reprimem seus desejos e vivem angustiados, ou os liberam e são condenados ao castigo e à autopunição pela moral que transforma preconceitos e valores em mitos eternos.

Ao desenvolver sua temática singular na dramaturgia brasileira, Nelson Rodrigues ilumina o universo interior dos personagens, dotando-lhes de intensidade dramática, descompostura psicológica e seus comportamentos obscenos refratados no universo exterior.

Dentre os principais personagens rodrigueanos, cuja alma é constantemente atordoada pelo sentimento de culpa, figura Geni, de *Toda Nudez Será Castigada*. Geni está marcada pela frustração desde que a mãe a amaldiçoou. A profecia materna, de que morrerá de câncer no seio, torna-se uma obsessão. A obsessão de Geni pelo câncer, que nunca chega a concretizar-se, remete ao fato de ela mesma considerar-se um mal, por ser prostituta, "um câncer a ser extirpado da sociedade"¹⁴, como referia-se ao autor a crítica puritana, no início de sua carreira dramática.

Geni, neste caso, seria ela própria um câncer social, numa linguagem metafórica de o autor purgar a crítica social por ele sofrida. A condição de prostituta estigmatiza-a como pária social e nem o casamento posterior com o milionário Herculano lhe cura as feridas da vida inteira. Herculano tem um filho e ambos defendem a castidade como forma de fidelidade à

¹⁴ Segundo seu biógrafo Ruy Castro, na introdução a *O Anjo Pornográfico*.

esposa e mãe falecida. Com a chegada de Geni na família conservadora, ocorre uma progressiva mudança de costumes até Serginho, o filho, fugir com um homem, revelando-se homossexual. Geni, cuja vida miserável de prostituta da baixa periferia, tem seus sentimentos confundidos e o amor materno que deveria dedicar ao enteado transforma-se em instinto sexual. Ao frustrar mais este sentimento e vendo sua vida completamente desequilibrada, suicida-se como única forma de dar fim à sucessão de malogros.

Esta exemplar personagem rodrigueana é o retrato da frustração feminina numa figura abissal, que leva às últimas conseqüências seus sentimentos. Geni culpa-se pelos seus erros e busca na morte a redenção de seus pecados. Sua obsessão com a morte prematura profetizada pela maldição materna lembra a fatalidade da tragédia grega, em que as culpas dos pais recaem sobre os filhos, no encadeamento da maldição familiar.

As tias, em *Toda Nudez Será Castigada*, desempenham um papel fundamental, que é o de conselho de deliberação familiar. As três tias velhas e solteiras, que não recebem do autor nenhuma designação nominal, formam um coro com a função de emitir comentários ou enunciar fatos. Apossam-se da educação conservadora de Serginho e são elas quem ainda dão banho no rapaz de dezoito anos, numa demonstração de satisfação sexual disfarçada na atitude protecionista. Elas culpam Geni pela sucessão de malogros na família, pois fora por sua causa que Serginho saíra de casa, sendo estuprado e descobrindo, assim, sua homossexualidade. O homossexualismo de Serginho é o seu fracasso irremediavelmente intolerável na medida em que não lhe permitiu realizar simbolicamente inúmeras expectativas a respeito de si mesma como mulher e como mãe.

Os seios femininos podem ser símbolo tanto de sexo, erotismo e sedução quanto de maternidade, por isso o câncer no seio seria a própria nudez, o uso do seio apenas para o sexo e não para o amor. Segundo o autor, "a tragédia do homem e da mulher começou quando eles separaram o sexo do amor. Essa ruptura tornou impossível a satisfação sexual, que só existiria

dentro do amor"¹⁵.

Toda Nudez Será Castigada é uma peça que conta a história de um homem, Herculano, que sai de sua longa ascese assexuada para ir ao encontro de uma prostituta. Armadilha montada pelo seu antagonista, Patrício que, querendo extorquir dinheiro do irmão, planeja um contrato com Geni para seduzir Herculano. Para Herculano, personagem típico rodrigueano, o sexo não deixa de estar associado à vertente malévola da moral, com tudo o que representa de censura e condenação a serem combatidas. Mais uma vez, Nelson Rodrigues sonda o inconsciente humano e atribui ao sexo a origem da moral que avaliza o que é mal e o que é bem no comportamento do homem. A sentença de morte de Geni provinha da maldição lançada por sua mãe, que ela, prostituta, assimilou ao seu destino numa clara demonstração de sua culpa.

O arrependimento de Geni origina-se da comparação do seu crime com a lei moral, significando desaprovação deste ato por estar em conflito com ela. Para Schiller, “mesmo no seu grau máximo de desespero, o arrependimento e a auto-condenação são moralmente sublimes, porque nunca viriam a ser sentidos, caso não despertassem no criminoso um sentimento de justiça e injustiça”¹⁶ Considera-se sublime o heróico desespero de não poder suportar a voz desaprovadora de seu juiz interior. Desse modo, o arrependimento e o desespero ante um crime mostram, mesmo que tardiamente, embora não enfraquecido, o poder da lei moral que organiza o mundo simbólico, imaginário e real no qual o homem está inserido.

Na tragédia grega, pesa sobre o indivíduo uma fatalidade profetizada por leis divinas, por um arbítrio superior, contra o qual nada pode fazer a frágil aspiração humana. A profecia, que determina o destino do herói, comum na tragédia clássica e presente na maioria das peças de Nelson Rodrigues, é representada pela geração mais velha, pela mãe, no caso de *Toda*

¹⁵ Em entrevista a Revista Manchete, nº1137.

¹⁶ In *Teoria da Tragédia*, p.24.

Nudez Será Castigada, ou por parentes mais velhos da família, como a avó das primas, em *Dorotéia*, que detém o discurso autoritário da moral, vigiando e punindo os transgressores das leis e preconceitos humanos encrustrados no seio da sociedade. A cada momento em que o poder repressivo da moral determina sua culpa, o personagem sente necessidade de punição à sua fraqueza moral encarando a morte, não como aceitação resignada, mas como redenção.

As várias formas de desmascaramento moral e social utilizadas no teatro de Nelson Rodrigues identificam-no com a recomendação de Antonin Artaud, segundo a qual "o teatro existe para vazar abscessos coletivamente"¹⁷. O teatro rodrigueano debruça-se fundamentalmente sobre o desnudamento da consciência para explorar as verdades mais profundas dos indivíduos.

Neste sentido, ele equipara-se ao teatro essencial proposto por Artaud, que "é a revelação, a afirmação, a exteriorização de um fundo de crueldade latente através do qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito"¹⁸. Além de desenredar os conflitos adormecidos pela consciência social, o teatro, para Artaud, é uma força que reconduz o espírito, pelo exemplo encenado no palco, à origem de seus conflitos, pois todo teatro verdadeiro deveria, de alguma forma, reencontrar-se com as tragédias antigas.

Nelson Rodrigues, mesmo sem ter lido Artaud, ao menos do que se tem notícia, percebeu a verdadeira essência do teatro tão logo assistiu à sua primeira peça. Percebeu que o teatro só de risos, sem provocar um mínimo de alteração no íntimo de cada espectador, sem mexer com seus conflitos interiores, não é o verdadeiro teatro, pois "a peça para rir, com essa destinação específica, é tão obscena e idiota como seria uma missa cômica"¹⁹.

Ao longo de suas dezessete peças, Nelson Rodrigues manteve-se fiel à tônica cruel do seu texto, explorando em diferentes situações o tema do conflito entre a sexualidade de certos

¹⁷ *O Teatro e seu Duplo*, p.25.

¹⁸ *Idem*, p.24.

¹⁹ Citado por Sábato Magaldi, in *Nelson Rodrigues - Dramaturgia e Encenações*, p.59.

indivíduos e a moral repressora da sociedade. Este conflito abissal dramatizado no palco proporciona também ao espectador desenredar seus possíveis conflitos íntimos. Desse processo que começa no palco e se estende à intimidade do espectador, Artaud denominou 'teatro da crueldade', comparando os efeitos do teatro ao da peste, pois "através da peste, e coletivamente, um gigantesco abscesso, tanto moral quanto social é vazado; e, assim como a peste, o teatro existe para vazar abscessos coletivamente"²⁰.

Daí a analogia do teatro rodrigueano às idéias de Antonin Artaud sobre o verdadeiro teatro. Para Artaud, "sem um elemento de crueldade na raiz de cada espetáculo, o teatro não seria possível". Muito embora, Artaud não esteja referindo-se à crueldade que o homem inflige ao homem, mas forças superiores, metafísicas, impiedosas que esmagam o homem, e que este deve desafiar da mesma forma que os poderes sufocantes da civilização e da sociedade.

A metafísica do teatro deve, segundo Artaud, como uma peste, penetrar nosso íntimo, através de nossa pele, através de estímulos sensoriais e, por assim dizer, fisiológicos. Por isso, para Artaud²¹, uma "verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, (...) provoca no espírito não apenas de um indivíduo, mas de um povo, as mais misteriosas alterações, (...) restitui todos os conflitos em nós adormecidos" e, assim como a peste, o teatro é "uma crise que se resolve pela morte ou pela cura".

Neste sentido, diz Artaud, "a ação do teatro, como a da peste, é benfeitoria pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; e, revelando para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta, convida-as a assumir diante do destino uma atitude heróica e superior que, sem isso, nunca assumiriam"²².

²⁰ In *O Teatro e seu Duplo*, p.25.

²¹ Idem, p.20,22 e 26.

²² Idem, p.26.

O que Artaud chamou de 'teatro da crueldade', Nelson Rodrigues chamou de 'teatro desagradável'. "Numa palavra, estou fazendo um teatro desagradável, peças desagradáveis. E porque peças desagradáveis? Segundo já se disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia"²³.

3.2 - As máscaras do trágico

O teor fundamental do teatro de Nelson Rodrigues é o de criar a visão assustadora do vazio existencial de cada indivíduo, mesmo vivendo em sociedade. A sociedade, ao contrário de preencher este vazio, fortalece-o e intensifica-o, pressionando o indivíduo contra sua própria natureza. Este processo que chamamos civilizacional dá-se de forma cruel, pois tira o homem da animalidade e prescreve-lhe normas e condutas para organizá-lo dentro da sociedade. No teatro de Nelson Rodrigues, tudo o que parece real e substancial, principalmente a realidade dos papéis sociais, é desmascarado como ilusão e aparência, num processo de aniquilamento da realidade e sucessiva revelação de que tudo é mera imagem e representação sem essência.

Na arte moderna, há várias maneiras de se conceber uma obra trágica, pois do conjunto de elementos que a compõe desde a tradição grega clássica²⁴, nem todos permanecem fundamentais. O próprio Aristóteles, após traçar com rigidez os moldes da tragédia, declarou:

“Se o poeta cria algo impossível segundo as regras de sua arte, comete incontestavelmente uma falta; mas ela deixa de ser falta, quando por este meio chega ao fim a que se propôs; porque achou o que procurava”²⁵.

Apoiando-se na expletiva de Aristóteles, Victor Hugo afirma mais taxativamente que

²³ Revista Dionisos, p.20.

²⁴ Para Aristóteles, a tragédia divide-se em seis partes: fábula ou mito, caráter, fala, idéias, espetáculo e canto.

²⁵ In*Poética*, cap. XXV.

"a categoria de uma obra deve ser fixada não segundo sua forma, mas segundo seu valor intrínseco"²⁶. Todavia, um elemento rigorosamente necessário é a presença de um homem trágico inserido num contexto que propicie sua tragédia, ou seja, o conflito de um indivíduo com o seu meio. A presença desses dois elementos, do conflito da bipolaridade homem/mundo é o elemento que tem subsistido a todas as transformações de sentido do fenômeno trágico.

Por isso, o aparecimento das máscaras, que são, na verdade, as máscaras sociais que os indivíduos usam para se moldar na diversidade do cotidiano. Só que na arte trágica, essas máscaras ganham uma intensidade muito maior, dada a exacerbação moral dos acontecimentos e a importância de sua dinâmica para deflagrar o conflito trágico.

Nelson Rodrigues explorou intensamente as máscaras sociais que moldam os indivíduos a um denominador comum e que aniquilam a individualidade de cada um. Assim, para a representação do conflito entre o homem e o mundo circundante, no seu teatro é imprescindível a presença de um personagem ou grupo de personagens que representa a opinião do senso comum a opor-se ao personagem principal e a deflagrar o conflito. O uso de máscaras, sinônimo de metamorfose, está principalmente explorado em *Senhora dos Afogados*, de 1947, e a peça que se segue, *Dorotéia*, escrita em 1949. As máscaras usadas em cena, na peça *Senhora dos Afogados*, são tiradas e recolocadas de acordo com a transformação de cada vizinho em comentarista externo da trama ou de participante intrínseco dela.

"D. Eduarda (*apontando para o rosto do vizinho*) - Mas este não é o teu rosto - é tua máscara. Põe teu verdadeiro rosto.

Vizinho - Com licença.

(*O vizinho põe uma máscara hedionda que, na verdade, é a sua face autêntica.*)

D. Eduarda - Agora fala.

(*Os outros vizinhos passam a mão o rosto, como se estivessem tirando uma máscara, e colocam máscaras ignóbeis.*)"²⁷.

²⁶ *Do Grotesco e do Sublime*, p.71.

²⁷ *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, Vol.2, p.267.

Embora *Senhora dos Afogados* tenha sido escrita antes de *Dorotéia*, estreou somente em 1954, devido ao veto da censura federal. *Dorotéia* não sofreu interdição, já que, em seu conteúdo, suas mulheres preconizam uma castidade doentia e abominam qualquer contato com o sexo oposto. Já, em *Senhora dos Afogados*, há o amor incestuoso de Moema pelo seu pai, o adultério da mãe e muitas mortes na família, cujo conjunto cênico equivale a uma provocação, mesmo que não intencional, ao puritanismo da época, como também à Censura Federal, mais preocupada com o teor moral da obra de arte, do que com seu valor estético.

O grupo de mulheres, que formam o universo circundante ao conflito da família de *Senhora dos Afogados*, usam máscaras que as despersonalizam, e as desumanizam, pois, interessadas que estão em comentar e profetizar os infortúnios da família, exibem-se com certo prazer mórbido. Em vez de adotarem uma conduta mais humana e confraternizarem-se frente às desgraças daquela família, mantêm-se ao redor dela, como fantasmas hediondos, observando, comentando e comprazendo-se com as tragédias da família. Esta posição de observação e comentário remete à estrutura do drama grego clássico, onde o coro mantinha-se a olhar de fora a ação dos personagens, incumbindo-se do papel de revelar a intimidade da trama. Neste sentido, o coro grego é substituído, nas tragédias modernas, pelo elemento representante da opinião pública, fundamental gerador do conflito entre o herói trágico e a sociedade circundante.

Segundo John Gassner²⁸, foi Eugene O'Neill, dramaturgo da preferência de Nelson Rodrigues, quem revalorizou modernamente a presença do coro na dramaturgia. O teatro de O'Neill, cujas afinidades com o teatro rodrigueano vão desde a linguagem cotidiana até o conteúdo ligado a práticas sexuais condenadas pela opinião pública, também focalizou a classe média pressionada por seus valores morais. Este tema nos vem desde Ibsen, com suas

²⁸ Na obra *Rumos do Teatro Moderno*.

tragédias burguesas, de cunho realista, abrindo os espaços para uma configuração moderna da tragédia.

No teatro de Nelson Rodrigues, a representação da opinião pública é feita principalmente por um grupo de tias, que moram com a família, mas não pertencem intimamente a ela, por isso caem facilmente no domínio da curiosidade mórbida dos vizinhos, ávidos por tornar pública a vida privada dos indivíduos. Nas peças rodrigueanas, assim, se não há tias, há sempre um grupo de vizinhos que comentam o comportamento de um personagem provocando o conflito entre sua conduta pessoal e os ditames da moral vigente, legitimados na voz da opinião pública. Assim, o universo existencial ao qual está inserido o personagem é representado pelos vizinhos ou parentes da família protagonizada. "Os vizinhos eram todo meu horizonte humano. O mundo eram eles", confessou o autor em suas memórias²⁹.

A opinião pública constitui uma opinião unânime acerca de alguma coisa, por isso o horror pessoal de Nelson Rodrigues à unanimidade, chegando a afirmar diversas vezes que "toda unanimidade é burra", como mais uma de suas famosas frases. Para Nelson Rodrigues, a voz da opinião pública é a voz de quem está de fora e julga pelas aparências. Entretanto, é essa voz de fora tão importante para a felicidade dos seus personagens no convívio social, cujo conflito desencadeia a tragédia. A opinião dos vizinhos é fundamental enquanto regra de aceitação social. Os personagens do seu teatro vivem no paradoxo entre a exteriorização compulsiva de seus impulsos mais íntimos e a importância que dão à voz da opinião pública.

Se para que o fenômeno trágico seja possível é fundamental não só a presença de um herói trágico, mas também, e em igual valor, o meio ao qual está inserido o personagem, em Nelson Rodrigues, esse meio está representado pelos vizinhos. E, como suas opiniões pertencem à unanimidade, tanto esses vizinhos que circundam as famílias rodrigueanas, como as tias, que ao mesmo tempo em que estão dentro da família, seu olhar dá-se desde o exterior,

²⁹ In *O Obvio Ululante*, p.27.

caracterizam-se enquanto personagem coletivo. Ou seja, aparecem frequentemente inominados e suas falas são continuadas de um para o outro, como se fossem uma só pessoa falando coletivamente, estilo jogral.

Na peça *Senhora dos Afogados*, os vizinhos têm função idêntica a do coro grego, tecem comentários, informações e elaboram juízos de valor acerca da ação. Eles se organizam de modo semelhante à do coro grego quando a este foi incorporada a presença de um declamador solista e ao coro atribuía-se a função de respondedor.

"Vizinha (*senhora gorda, amabilíssima*) - Sua filha era boa demais para este mundo.

Vizinho - Educadíssima.

Vizinho (*lírico*) - Tinha um arzinho meigo e os lábios quase brancos."³⁰ .

"Vizinhos (*em conjunto*) - Primeiro Dora, depois Clarinha!

Vizinho (*solista, para um e outro*) - Já duas afogadas na família!"³¹ .

"Vizinho (*informativo para os outros*) - Não é loucura - idade.

Os outros - Lógico!"³² .

Os vizinhos desta família "são figuras espectrais", segundo rubrica do autor, o que corresponde a fantasmas insistentemente a rondá-la e a assombrá-la com seus presságios mórbidos. Estão sempre presentes e em todos os lugares. Quando não participam da ação imediata, cobrem o rosto com as mãos, significando que, mesmo não participando, continuam de alguma forma presentes. Outro recurso usado pelo autor nesta peça que contribui para aumentar a tensão da trama é o jogo de luz de um farol que, em determinados momentos da ação, intercala a cena em sombra e luz, dando a impressão daquelas salas de delegacia aonde levam os criminosos para confessarem seus crimes, com uma lâmpada pendurada no teto que balança num jogo torturante de claro-escuro. "Um farol remoto cria, na família, a obsessão da sombra e da luz"³³ .

Nelson Rodrigues poderia conter-se em explorar exclusivamente práticas sexuais

³⁰ In *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, Vol.2, p.260.

³¹ Idem, p.262.

³² Idem, p.263.

³³ Idem, p.259.

clandestinas se buscassem apenas ibope para seu teatro. Pois, como se sabe, o veto da censura federal a uma obra artística atrai ainda mais o interesse da opinião pública. Só que Nelson Rodrigues de certo supôs um público espectador mais esclarecido que fosse entender e valorizar seu teatro, pois as tramas dramatúrgicas, grosso modo, já haviam sido testadas com sucesso nos seus contos folhetinescos. "Nos contos, eu testava os personagens ou as situações"³⁴. Ledo engano, o público leitor que devorava os folhetins, cujo preço favorecia seu acesso a todos os níveis da sociedade, não é o mesmo público seletivo que frequenta as casas de espetáculo, privilégio das altas classes, geralmente mais conservadoras.

Dorotéia, a peça que segue a *Senhora dos Afogados*, estreou em 1950, sob as técnicas expressionistas de encenação e iluminação do diretor polonês Ziembinski. Segundo Nelson Rodrigues, "Ziembinski traíra a peça, o que atrapalhou o seu entendimento. Pois em suas mãos, "Dorotéia" deixara de ser uma "farsa irresponsável" e se tornara uma tragédia explícita"³⁵. Sem dúvida, o caráter farsesco da trama, que no texto escrito está explícito, facilmente perderá seu teor quando de uma encenação que enfatize a morbidez dos personagens em detrimento de seu aspecto ridículo. O autor dotou as personagens femininas da peça de um puritanismo exacerbado, transformando a trama numa peça burlesca.

Entretanto, mesmo o autor lhe negando o caráter de tragédia, é possível verificar a presença no texto dos pressupostos que configuram o fenômeno trágico. Ou seja, a heroína, que dá nome à peça, é uma personagem profundamente angustiada por ter transgredido os valores morais da família. Após longo tempo afastada vivendo como prostituta, Dorotéia retorna ao convívio das três primas viúvas e de uma sobrinha que são obsessivamente atormentadas pelo pudor sexual. As tias podem perfeitamente representar o poder da opinião pública que massacra moralmente a heroína trágica. As tias expressam seu pudor exacerbado proclamando a maldição da família: "É também esta nossa vergonha eterna! Saber que temos

³⁴ Em entrevista a Edla Van Steen, in *Viver & Escrever*, p.278.

³⁵ Segundo Ruy Castro, in *O Anjo Pornográfico*, p.218.

um corpo nú debaixo da roupa..."³⁶. As tias configuram um coro uníssono, pois a fala de uma é completada com a fala da outra:

"D. Flávia (*para as primas*) - Há quanto tempo Nepomuceno não tem namorada?

Maura - Não teve nunca....

D. Flávia (*sonhadora*) - Nunca...

Carmelita - Adoeceu pequenininho..."³⁷.

Carlos Castello Branco observou que *Dorotéia*, embora classificada como farsa pelo autor, "é a mais realizada de suas tragédias" e a tragédia, por outro lado, "quando não é expressa, está implícita em todas as peças"³⁸. Já para Sábato Magaldi, a peça explora diversos mitos, como "o do sexo envolto da idéia de pecado" e "o da beleza ligado à maldição"³⁹. Sem dúvida, na peça, Dorotéia, a heroína, passa do pecado à procura da purificação absoluta e, para tanto, mutila-se o belo rosto a fim de afugentar a presença masculina e abolir o mal que ela representa. As primas D. Flávia, Carmelita e Maura reprimiram inapelavelmente o sexo. Tanto que elas têm um "problema de visão que as impede ver homem", por isso, a presença masculina em cena é apenas simbolizada por objetos que a represente.

Dorotéia, ex-prostituta, representa então, o desejo, mas que acercou-se espontaneamente da repressão, que são as primas, para sucumbir e submeter-se a ela. Dorotéia recorre ao auto-flagelo puritano apagando em si qualquer vestígio de sexualidade. As personagens têm consciência ou intuição de culpas, expiando-as nesse procedimento masoquista. A cada momento, uma personagem sente necessidade de punição, não só na morte física, como é o caso das duas primas que D. Maura asfixia com as mãos, mas quando o conflito desencadeia outra forma de morte, uma morte subjetiva como o confinamento e o ocultamento do corpo feminino, como é o caso de Dorotéia, que busca o contato com um tipo

³⁶ In *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, Vol.2, p.207.

³⁷ Idem, p.120.

³⁸ No prefácio da 2ª edição de *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, Vol.2.

³⁹ No prefácio da 3ª edição de *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, Vol.2, p.31.

de doença que lhe cobrirá o corpo de feridas, para comungar-se com a prima, D. Flávia, no final do último ato:

"Dorotéia (*num apelo maior*) - Qual será o nosso fim?
D. Flávia (*lenta*) - Vamos apodrecer juntas."⁴⁰ .

Como as mulheres em *Dorotéia* não se permitem olhar para um homem, não há personagens masculinos na peça. Há apenas em nome o personagem Nepomuceno, mas que tem o corpo coberto por chagas e, por isso, impossibilitado de representar um perigo ao projeto de castidade das primas; e Eusébio, filho de D. Assunta, candidato a casar-se com a filha de D. Maura, personagem representado não por um ator, mas pelo par de botinas, já que aquelas mulheres não enxergam o corpo masculino, pois temem incitar em si o desejo.

Entretanto, a filha e noiva, Das Dores, não sente a profética "náusea" durante suas núpcias, contrariando a tradição familiar: "Em nossa família, todas as mulheres sentiram a náusea no dia do casamento", diz D. Flávia a Dorotéia. D. Flávia mata, então, a própria filha e mata também suas duas irmãs por terem confessado acender em si a chama do desejo ao verem as botinas desabotoadas. A peça toda é uma ampla exploração de símbolos: as botinas, símbolo da presença masculina, que invade de delírios os sonhos das primas; o jarro, objeto usado para higiene íntima e símbolo fálico que povoa os sonhos de Dorotéia como um fantasma; e o assassinato simbólico das primas rubricado pelo autor.

"(D. Flávia, a distância, estrangula, apenas simbolicamente, a prima. Carmelita cobre o rosto com o leque. Maura morre sem ser tocada)"⁴¹ .
"(A distância, sem tocar na vítima, D. Flávia faz outro estrangulamento "simbólico". Carmelita morre)"⁴² .

As mulheres de *Dorotéia* são potencialmente frustradas. E sua frustração toma proporções desmedidas que as carrega inevitavelmente para a morte e a aniquilação. As primas de Dorotéia erigiram a frustração até em motivo de orgulho. Na noite do casamento

⁴⁰ In *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, Vol.2, p.253.

⁴¹ Idem, p.229.

⁴² Idem, p.231.

todas as mulheres da família sentem a "náusea", indisposição que simboliza o repúdio ao homem. São viúvas e sua casa não tem quartos, para que desapareça a privacidade. A vergonha obceca-as. Dorotéia, que teria desfeito o círculo opressor, descobrindo a existência do homem, precisou prostituir-se e perdeu um filho. Resta-lhe a solidão. Para que se apazigüe numa espécie de morte, inocula no rosto e por todo o corpo chagas desfiguradoras.

As feridas com as quais Dorotéia esconde sua beleza física, motivo de uma possível atração masculina, funcionam como um símbolo ao contrário. Ou seja, para ela e suas primas, as feridas são sinônimo da purificação. Suas mentes doentias e obsessivas com a idéia do sexo ligado ao pecado, leva-as a atitudes extremas e absurdas. A trama da peça desenvolve-se sobre a tônica da opressão e da frustração feminina e consiste basicamente na tentativa das primas de Dorotéia em convencê-la de sua culpa arrastando-a para a autopunição.

Esta temática da frustração feminina será retomada pelo autor em *Bonitinha, mas Ordinária*, onde a mãe e as irmãs são vítimas da brutalidade de um homem e a esposa do milionário Werneck tem "a passividade das mulheres resignadas". E também, em *Os Sete Gatinhos*, onde a mãe e as filhas prostitutas são frustradas e insatisfeitas. Aurora, uma das filhas, apresenta o trabalho feminino mal remunerado, tanto que se prostitui para completar o orçamento familiar.

Dorotéia figura entre as peças em que mais o autor explorou os recursos expressionistas já bastante usados na arte cinematográfica, como jogos de luz, arquitetura do cenário e sonorização. Embora muitos atribuam o caráter expressionista das encenações ao diretor Ziembinski, que dirigiu a maioria de suas estréias, esse recurso já está presente no texto dramático, na orientação das rubricas.

A influência do expressionismo, entretanto, segundo vários críticos de teatro, é anterior a Ziembinski e vem das traduções que o autor fazia de Eugene O'Neill, herdeiro daquele movimento de origem alemã. O certo é que o herói expressionista tem com o trágico

um parentesco de fatalidade. E, Nelson, atento aos efeitos que o espetáculo causava na platéia, passou a explorar o gênero em suas tramas, traçando com nitidez o perfil de criaturas abissais. Só dez anos mais tarde, passou a usar o adjetivo 'carioca' às suas tragédias, em *A Falecida*, escrita em 1953; *Boca de Ouro*, escrita em 1959; *O Beijo no Asfalto*, escrita em 1960; e *Bonitinha, mas Ordinária*, escrita em 1962, enfatizando a localização espacial de suas tragédias.

Classificada pelo autor como "farsa irresponsável", *Dorotéia* é uma peça da qual se pode dizer também surrealista. A ação transcorre numa casa onde não há quartos, mas apenas salas, numa indicação de censura a tudo que possa fazer alusão a sexo. Outras indicações desta censura ao sexo é o modo de vestir das mulheres, "todas de luto, num vestido longo e castíssimo, que esconde qualquer curva feminina". Cada uma das mulheres "jamais dormiu, para jamais sonhar. Sabem que, no sonho, rompem volúpias secretas e abomináveis". As mulheres seguem uma maldição familiar, sentir enjôo na noite de núpcias, o que para elas significa algo dignificante e respeitável, que as enaltece e que honra o parentesco. Elas têm também um defeito peculiar de visão que as impede de ver unicamente homens. Das Dores, ao casar-se, deita-se num canto do palco ao lado do par de botinas, cuja cena patética aproxima-se do cômico.

A tragédia de Dorotéia e suas primas consiste basicamente no conflito ambivalente entre ser e parecer. Elas reprimem o desejo sexual instintivo para parecerem dignas de respeito. Carmelita e D. Maura encontram na morte o fim para sua angústia. Liberaram, mesmo que em sonho, suas fantasias sexuais e, por isso, foram estranguladas pela irmã mais velha. Já, D. Flávia e Dorotéia, anulando em si mesmas qualquer vestígio da sexualidade, vão "apodrecer juntas".

Do conflito entre o ser humano, naturalmente sexual, e o parecer assexuado, o destino inexorável é, senão a morte física, o apodrecimento. O conflito gira em torno da presença

premente do desejo sexual pulsando sob a repressão. A forma de morte, escolhida pelo autor, para que D. Flávia exerça sobre as irmãs, o estrangulamento simbólico sem lhes tocar as mãos, é bastante significativo quanto ao seu caráter simbólico, pois D. Flávia representa o poder da repressão sobre toda aquela família. Como se sabe, repressão, por meio de suas leis severas, pode sufocar a liberdade do ser humano e infligir sobre ele uma espécie de morte sem contato físico. As mulheres de *Dorotéia* são obcecadas pelo sexo e o antagonismo desejo/repressão está em todas constantemente presente.

Um dos elementos utilizados por Nelson Rodrigues para representar plasticamente a repressão sexual são as máscaras usadas pelas viúvas, de maneira a torná-las inexpressivas e feias, aumentando ainda mais a diferença estética em relação a Dorotéia, que "é a única das mulheres em cena que não usa máscara" e, de "rosto belo e nú", "veste-se de vermelho, como as profissionais do amor, no princípio do século" em contraste com o "luto fechado" das primas. Tudo em *Dorotéia* alude ao sexo, em claro contraste com o recato extremado das primas.

Nelson Rodrigues utiliza esta inversão de valores para remarcar a repressão sexual em todos os âmbitos ou possibilidades de aparecimento da sexualidade, ressaltando, assim, a feiúra, a doença, os sacrifícios e todos os sofrimentos em geral como os valores sempre perseguidos por elas como meio de exegese espiritual purificadora dos pecados do sexo.

A peça termina com D. Flávia e Dorotéia vitoriosas como detentoras do discurso da moral repressora, voltadas para a platéia, juntas, passando a idéia da "fusão de suas desgraças". A salvação preconizada pela moral implacável da prima impunha realmente um desfecho onde a vitória sobre a inconveniência do desejo viria através da morte e, antes, do apodrecimento.

Nesta peça, Nelson Rodrigues explorou a linguagem simbólica de diversos objetos. As três primas "usam máscaras hediondas" e "a título de vergonha", ou "como manifestação de

pudor, escondem os rostos sob a proteção do leque"⁴³. Os leques e os biombo funcionam, para as primas puritanas, como máscara e como ocultamento de suas verdadeiras vontades. Elas escondem-se atrás dos leques e do biombo para espionar por sobre sua guarda. As primas insistem que Dorotéia confesse se em seu quarto havia um "jarro", prova de atividade sexual. Enquanto os leques representam simbolicamente o pudor moral, o jarro, como símbolo fálico, representa o sexo. As primas são extremamente moralistas, frias, incapazes de amar e de se fazer amar. Abominam o amor e o prazer sexual. Insistem na palavra "náusea" como única sensação que uma mulher deve ter com relação ao ato sexual.

Estas personagens, com isso, revelam a hipocrisia da moral conservadora, pois se proíbem de sentir prazer, mas demonstram curiosidade em ver um corpo masculino. Um "par de botinas", objeto tipicamente masculino, tem para elas valor simbólico da presença masculina. Todas querem tocar o objeto, escondendo esse sentimento uma da outra, até mesmo D. Flávia, a repressora-mor, num momento em que vai estrangular as botinas, termina por esboçar um gesto de carícia.

Na temática central da peça *Dorotéia*, como em toda a sua obra dramaturgica, Nelson Rodrigues denuncia a repressão da moral chegada às últimas consequências. Ou seja, quando o conflito entre os impulsos instintivos e as regras sociais, ou os valores cristalizados e as práticas automatizadas geram as tragédias cotidianas. No entender de J. Guinsburg, "seu objetivo é levantar o alçapão de mentiras convencionais da sociedade e expor o fundo negro da mente e da vida dos homens e das mulheres brasileiros, cariocas, mas nem por isso menos plenamente representativos da condição humana, isto é, universais"⁴⁴.

Na verdade, o que vemos no teatro rodrigueano é uma mistura de pesquisas dos mais variados campos, desde as teorias psicanalíticas de Freud, as questões ligadas à educação da moral iluminadas pelos recursos simbolistas e expressionistas da representação cênica. Sua

⁴³ Idem, p.198 e 202.

⁴⁴ Citado por Sábato Magaldi, in *Nelson Rodrigues - Dramaturgia e Encenações*, p.93.

trama está inegavelmente baseada em fatos reais da atualidade, da área da polícia ou do comportamento, característica remanescente da tradição folhetinesca, que subsistia ainda nas primeiras décadas do nosso século e que faz parte das experiências literárias do autor.

As tramas são exploradas com certa imediatez melodramática, que se tornou a forma de moldar no rotineiro a exemplaridade trágica da existência humana através do clichê de forças antagônicas como virgindade/prostituição, prazer/castigo, amor/ódio e vida/morte. Mas devido às mortes e aos suicídios violentamente executados e a profundidade psicológica das tramas, desfaz-se toda e qualquer simplicidade comum ao melodrama para equiparar-se ao nível das grandes tragédias. Cabe lembrar que, em pleno expressionismo, a psicanálise já havia chamado a atenção para os desejos reprimidos que, muitas vezes, comandam inconscientemente a ação humana.

O conflito entre a sexualidade e a repressão é retomada ao longo das dezessete peças rodrigueanas, onde este conteúdo utiliza-se dos mais variados revestimentos formais para se exteriorizar. Este conflito é transformado em tragédia pelos heróis rodrigueanos, pois dependendo da intensidade com que a repressão incide sobre o indivíduo, tamanho será seu tormento que desencadeará sua tragédia. Este conflito é o tema de suas tragédias, presente até mesmo, nas demais peças subintituladas pelo autor como "farsa irresponsável", "divina comédia", "obsessão" ou simplesmente "peça", apresentando de diversas formas a angústia humana em face dos preconceitos morais com relação à sexualidade e o peso da culpa que gera sua tragicidade.

A peça *Os Sete Gatinhos*, escrita em 1958, conta a história de uma família de classe média baixa, composta dos pais e de suas cinco filhas. O pai prostitui suas filhas para manter Silene, a caçula, em um conceituado internato a fim de que receba uma boa educação. Silene é a esperança da família, dado o imenso valor à virgindade. Por ser virgem, é idolatrada pelo pai, que a considera a salvação moral da família. Enquanto as irmãs são tratadas com desprezo

por considerá-las vagabundas e vadias. Entretanto, a virgindade de Silene é uma farsa, pois volta para casa grávida e expulsa do colégio por ter transgredido as leis de conduta exigidas, gerando um conflito familiar. Hilda, a mãe, comenta que "desgraçaram a maninha" e o clima emocional que se instala é o de "desespero (...) loucura". As irmãs acusam o pai de explorá-las e exigem seu dinheiro de volta para sair de casa. O pai, Seu Noronha, recusa e é agredido pelas filhas, num misto de carícias sexuais e violência, culminando na sua morte. O enorme valor conferido ao casamento, ao fato de "casar na igreja e virgem", mesmo que depois se tenham amantes, é o universo sócio-cultural em que vive Seu Noronha.

Trata-se, nesse sentido, da hipocrisia social que privilegia o casamento como meta obrigatória de qualquer família digna de respeito e a exigência incondicional da virgindade feminina. O grande pecado, desde o original da mitologia judaico-cristã, que impregna nossos valores culturais, é sempre sexual. Será o sexo o cerne de toda e qualquer moral que se adote como guia de construção de toda e qualquer ética. Assim, será o combate, a repressão, ao sexo que se constituirá a normatização da conduta humana.

Em Nelson Rodrigues, o sexo é o desencadeador de todos os conflitos. Sendo o sexo o crime capital do homem, o desejo é sinônimo obrigatório de transgressão e, portanto, origem de vergonha e culpa. "O sexo destrói todos os meus personagens", afirmou o autor⁴⁵. Daí a presença quase que constante em suas peças da prostituta em oposição ao coro de tias ou vizinhas, representando as guardiãs da moral e dos bons costumes, como em *Toda Nudez Será Castigada*, *Dorotéia* e *Os Sete Gatinhos*, por exemplo. Ou o conflito interno gerado por relações incestuosas, como em *Album de Família* e *Senhora dos Afogados*, por exemplo. Ou o preconceito gerador de conflitos contra o homossexualismo, como em *Beijo no Asfalto*, por exemplo.

Em *Os Sete Gatinhos*, o conflito que desencadeia a tragédia na família dá-se a partir da

⁴⁵ Em entrevista a Revista Enfim, de 12/09/1979.

oposição virgindade/prostituição, como forças antagônicas. A virgindade de Silene e a prostituição de suas irmãs, dois polos opostos dentro da mesma família. Entretanto, todo este esforço em manter a distinção valorativa da moral é malogrado.

A transgressão à moral desencadeia o conflito familiar e gera o sentimento de vergonha que sente Seu Noronha em relação aos vizinhos, que representam a opinião pública, por não ter entre as filhas solteiras, uma virgem. Mas o conflito maior dá-se dentro do ambiente familiar que culmina com o assassinato de Seu Noronha pelas filhas exploradas e pela mulher insatisfeita. Esta peça não foi classificada pelo autor como tragédia, pelo contrário, foi classificada como divina comédia. Entretanto é patente a presença do conflito trágico entre o homem e o mundo, ou melhor, entre o ser humano e o mundo dos valores à sua volta.

Preocupado com a solidão do indivíduo e a problemática de sua relação com o meio em que vive e compilando material entre os arquivos da reportagem policial e as ruas do Rio de Janeiro por onde gostava de andar, Nelson produziu uma obra teatral densa e repleta de terríveis realidades cotidianas de famílias de classe média. Em entrevista o autor revela que "a reportagem policial vai transformar-se para sempre num dos elementos básicos de minha visão de vida"⁴⁶.

Com este conteúdo temático, o espetáculo cênico rodrigueano traz a público a vida privada, agredindo o moralismo convencional burguês da época, pois revela a hipocrisia social com relação aos valores morais. Com efeito, suas peças ouviram vaias e aplausos, reação comum aos textos que ousaram colocar o homem de frente com seus valores morais e fazer revê-los. Esta reação, principalmente do público, é bem direta e espontânea em se tratando de um espetáculo cênico, pois a platéia está ao vivo e concretamente presente.

⁴⁶ Em entrevista a Edla Van Steen, in *Viver & Escrever*.

3.3 - A visão trágica de Nelson Rodrigues

Nelson Rodrigues, pessoalmente, atravessou situações cruéis de várias mortes na família. A mais marcante foi, sem dúvida, o assassinato de seu irmão: "E confesso: o meu teatro não seria como é, nem eu seria como sou, se eu não tivesse sofrido na carne e na alma, se não tivesse chorado até a última lágrima de paixão o assassinato de Roberto"⁴⁷.

É bastante provável que algo mais, além de suas leituras, pudesse ter influenciado o autor a compor tramas tão intensamente trágicas e conseguisse penetrar tão profundamente na psicologia dos seus personagens. Desde menino, Nelson Rodrigues já se interessava pela dor humana, pelas causas que levam alguém a cometer suicídio ou pela morte em geral, como ele próprio afirmou "quem se mata tem o meu amor"⁴⁸. Dos famosos suicídios que abalaram o Rio de Janeiro, e que vivenciou tão intensamente desde a puberdade até a idade adulta, como o de Marilyn Monroe e o de Getúlio Vargas, Nelson percebeu o alarde publicitário e a consequente explosão do interesse público pelos suicidados.

Todas as lembranças de sua vida misturadas às da vida de personagens muito conhecidos seus, como os de "A vida como ela é..." e os da sua reportagem policial, combinando o mergulho no inconsciente com a crônica suburbana carioca, desfilam por seu teatro intensificados em suas tragédias cotidianas. Desde sua infância, enquanto observava as tragédias ao seu redor, na vizinhança, o menino Nelson já se confraternizava com a dor alheia. Depois, a morte entrou em sua própria casa, transformando ele próprio em personagem de uma tragédia.

"Quando eu era garoto pensava que só os outros morriam. Mas meu pai, meus irmãos, meus amigos, não. Então, todo mundo começou a morrer. Isso promoveu em mim uma visão trágica da vida"⁴⁹.

Além de sua bagagem intelectual, Nelson Rodrigues vivenciou várias situações

⁴⁷ In *Memórias de Nelson Rodrigues*, p.125.

⁴⁸ Idem, p.27.

⁴⁹ Em entrevista à Revista Playboy, nº52.

violentas na vida, principalmente o assassinato de seu irmão Roberto. Segundo Ruy Castro, biógrafo de Nelson Rodrigues: "A vida de Nelson Rodrigues é mais trágica do que qualquer uma de suas histórias, e tão fascinante quanto"⁵⁰.

A vida de Nelson Rodrigues é pautada por acontecimentos funestos. Seu irmão foi assassinado inocentemente na redação do jornal com um tiro de revólver disparado por uma mulher que o confundiu com seu pai, Mário Rodrigues que, segundo Nelson Rodrigues, também era inocente, pois a publicação de uma notícia escandalosa que originou a revolta daquela mulher, teria sido feita sem a ciência do diretor do jornal. Escritora feminista de renome, a mulher não foi punida pela justiça oficial devido às influências que teria com o poder.

Durante a sessão de júri para o julgamento da acusada, feministas empunhavam faixas e cartazes com dizeres do tipo "morte ao tarado", como se Roberto ainda estivesse vivo e tivesse sido ele a forjar uma imagem obscena da mulher. A "assassina", como a família Rodrigues a chamava, cometeu ato duplo, pois três meses após a morte de Roberto, morre também o pai, Mario Rodrigues, pelo desgosto e tristeza que lhe provocara a morte do filho. Escritora de folhetins feministas, muito em moda na época, a "assassina" conseguiu mover a opinião pública a seu favor e liberar-se da sentença.

Quanto à manipulação fácil da opinião pública, Nelson Rodrigues conhecia bem este poder da imprensa. Como este fato em especial marcou-lhe profundamente, tema semelhante, como todos os fatos marcantes de sua vida, não estaria ausente de sua obra. Este tema sobre o poder da imprensa de forjar a unanimidade na opinião pública é explorado especialmente na peça *Beijo no Asfalto*, onde toda a tragédia vivida pelo herói Arandir tem origem numa reportagem policial.

São várias as influências trágicas que nortearam a elaboração de uma obra contundente

⁵⁰ Na introdução à biografia do autor, in *O Anjo Pornográfico*.

provocadora de polêmicas devido ao seu alto teor de crueldade. Todas as suas peças retomam aspectos trágicos da existência humana. Nelson Rodrigues sofreu durante anos o mal da tuberculose e a ameaça de morte lhe era constante. Quando internado no sanatório, assistiu a muitas mortes e conviveu intimamente com o espectro de sua própria morte.

Este tema, do fantasma da morte a rondar a vida está estilizado principalmente na peça *Toda Nudez Será Castigada*, onde a heroína Geni vive obcecada por um câncer no seio. No tempo da peça, 1965, a tuberculose já não fazia mais tantas vítimas como o câncer. Além do mais, as causas da tuberculose eram facilmente diagnosticadas e as causas originárias do câncer ainda são um mistério, por isso, facilmente podem ser estilizadas, como nos mitos gregos, as maldições extraterrenas. De fato, este é o caso e motivo de horror de Geni, a heroína rodrigueana, que atribui o suposto câncer a uma maldição materna, que mais é seu sentimento de culpa por sua conduta imoral de prostituta.

Esta peça também pode ser arrolada como um exemplo da subjetividade dos valores morais recalcados na consciência humana desde o Cristianismo. Eles se nos apresentam como verdades universais e, mesmo sem a presença da pressão externa, como no caso de Geni, manifesta-se o sentimento de culpa e a autopunição.

Os heróis rodrigueanos vivem situações-limite de conflito entre sua identidade e a ordem vigente que produz a realidade circundante e são situações de conflito de fundo claramente moral. A peça *Beijo no Asfalto*, escrita em 1960, a pedido da atriz Fernanda Montenegro, estreada em 1961, sob direção de Fernando Torres, retrata o conflito de um homem com uma realidade formada na e pela opinião pública. O conflito se forma ao seu redor a partir da divulgação de um gesto privado, o beijo, feito entre dois homens, para a moral da época, e ainda hoje, agride aos 'bons costumes', principalmente por ter sido praticado em ambiente público, no asfalto.

A tragédia de Arandir, o herói trágico rodrigueano, consiste basicamente na inversão

de valores. Seu ato originou-se a partir de seu senso de humanidade, atendendo ao último pedido de quem está à beira da morte. Entretanto, esta atitude pareceu ao público completamente distorcida, adquirindo um significado perverso de desvio sexual. A luta do herói trágico, que dá origem à trama, consiste em desmentir as aparências forjadas pelo repórter inescrupuloso.

Movido pelo interesse de adquirir publicidade para sua notícia, sem se importar com os danos que isso iria causar na vítima, o repórter oportunista, flagrando o beijo de morte que o rapaz atropelado pedira a Arandir, publica a fotografia sob comentário mentiroso, forjando uma imagem homossexual. Essa imagem que se forma pela aparência, além de ser abominada pela sociedade, é também mentirosa. Trata-se de mera aparência tomada como verdadeira, pois Arandir parece ser o que não é de verdade, lançando-se no conflito que gera sua tragédia.

A situação na qual Arandir encontra-se envolvido é configurada a partir dos pressupostos conflitantes que geram o fenômeno trágico, ou seja, o homem em conflito com a realidade ao seu redor. Ou ainda, o conflito entre o ser e a aparência, entre o que Arandir é e o que ele parece ser aos outros. A aparência, forjada pelo repórter inescrupuloso, gera uma situação de conflito entre verdade e mentira. Está, então, deflagrada a tragédia de Arandir.

Arandir, o herói trágico por excelência, revela, pelo fundo moral de seu conflito, a teoria de Max Scheler de que "o trágico pertence à esfera dos valores"⁵¹, ou seja, o trágico, sem ser um valor, adere a certos valores, vindo então a manifestar-se. No caso de Arandir, sua tragédia só se configura devido a uma ordem de valores vigente na sociedade e que forma sua realidade existencial. Ele entra em conflito com o meio em que vive devido a uma publicação jornalística que forja uma falsa identidade. Esta relação da tragédia com a ordem de valores que sedimentam a cultura de uma sociedade encontra-se no conteúdo temático desenvolvido por Nelson Rodrigues. A galeria de heróis e heroínas trágicas rodrigueanas revela a crueldade

⁵¹ Autor citado por Gerd Bornheim, em suas *Breves Observações sobre o Sentido e a Evolução do Trágico*, in *O Sentido e a Máscara*, p.72.

com que a imposição da moral pode incidir sobre o indivíduo, gerando conflitos abissais e podendo levá-los à loucura ou, até mesmo, à morte.

A problemática da solidão humana e seu confronto inevitável com o meio em que vive, para um personagem rodrigueano, muitas vezes obcecado pela idéia do sexo e de suas restrições morais, torna-se tormento e angústia. Angústia é uma das palavras mais usadas pelo autor em suas rubricas, indicando expressão de personagens. Seu conflito trágico deriva sempre do confronto entre ser e parecer.

Para alguns heróis rodrigueanos, como Arandir, de *Beijo no Asfalto*, e como Edgard, de *Bonitinha, mas Ordinária*, os conflitos são gerados a partir de um agente, uma terceira pessoa que coloca sua imagem social no jogo de ser e parecer. Edgard é submetido ao jugo de seu patrão sob a ameaça de perder o emprego. A questão que se coloca é sobre ser ou não ser mau-caráter. Edgard nega e para provar isso tem de abrir mão de uma pequena fortuna e correr o risco de perder o emprego. A peça consiste basicamente na luta desesperada do herói para desvencilhar-se da trama maquiavélica armada pelo chefe e pelo colega de repartição. Está deflagrada a tragédia. Entretanto, no final do terceiro ato, dissipa-se a tragédia e o que parecia sem solução se dilui no meio de outras verdades que vão se apresentando à trama. A peça termina com uma espécie de *happy-end* inusitado nas tramas rodrigueanas, mas não impossível para a tragédia.

O desfecho trágico é comum a quatorze dos textos. Escapam dele *Bonitinha, mas Ordinária*, embora Peixoto, maquinador da trama, assassine a amante Maria Cecília e se mate em seguida; a farsa irresponsável *Viúva, porém Honesta*, embora ainda assim, há um atropelamento fatal e *Anti-Nelson Rodrigues*. A morte raramente é natural e a violência comparece à quase totalidade dos desfechos trágicos. *Beijo no Asfalto* se tece em torno do atropelamento e da morte de um desconhecido, e Arandir, que o beijou na boca é morto no final pelo sogro Aprígio. *Bonitinha, mas Ordinária* se encerra sob a promessa de amor eterno

de Edgard e Ritinha, mas, para que se chegasse até ela, Peixoto suprimiu Maria Cecília e se matou. Em *Toda Nudez Será Castigada*, Geni suicida-se e toda a peça ilustra a gravação que ela deixou para o marido, reconstituindo os episódios que a conduziram ao gesto extremo. Mortes violentas, crimes e suicídios são o desfecho constante da dramaturgia de Nelson Rodrigues.

Segundo Bornheim⁵², enquanto durar o conflito trágico, a personagem perde sua própria identidade, ou seja, sua personalidade se perde na dialética entre ser e parecer. As personagens rodrigueanas vivem neste estado de perda, suas vidas se transformam em marionetes de um destino que lhe parece inexorável. Assim é o conflito principal na vida de Arandir, pois ele vive a angústia da perda da identidade e sua vida balança entre a verdade e a mentira.

Na tragédia, deparamos com a existência humana entregue ao conflito que deriva do entrelaçamento do ser e da aparência. Assim, o herói trágico vive no conflito entre verdade e mentira, ou seja, há necessariamente uma relação entre o homem e a realidade circundante. Daí a dificuldade em conceituar tragédia a partir da visão moderna de realidade. A realidade para os gregos da época clássica é inapreensível em sua totalidade para nós com nossa visão moderna da realidade. Para o herói trágico aquilo que até então consistia como realidade, vai se dissolvendo, ficando no limite entre ser e parecer. O que é verdade para um pode não ser a mesma para outro e o herói pende entre estes dois pólos.

Por isso, a presença do coro que projeta a voz da opinião pública, representado de diversas formas no teatro de Nelson Rodrigues, é elemento simbólico fundamental na obsessão da personagem em parecer ser aos outros, já que o conflito só é possível entre o indivíduo e o meio em que vive. Para Bornheim, o objeto da tragédia não é o destino único do herói inocente, mas a aparência que envolve toda a existência humana, como também, a

⁵² BORNHEIM, op.cit.

densidade que se alia a tal aparência. O problema, assim, não reside no ser do herói, mas no seu modo de ser, um modo de ser que pode pôr em jogo inclusive o seu ser. Modo de ser implica, então, em comportamento, ação, interação com o outro, que vai gerar a imagem de cada um no outro. Através da ação, o ser vai trans/parecer ao outro.

Para Aristóteles, o homem trágico é o homem em conflito com o sentido da realidade, não a realidade em si, mas o sentido que temos de realidade, formado a partir de uma certa ordem de valores morais, normas, etc. E a *mimesis* da obra de arte trágica não é imitação de homens, mas imitação de uma ação e de uma vida, pois o homem é a sua ação, na medida em que é na ação que se dá a relação homem/mundo. Quando há conflito entre estes dois pólos, temos a ação trágica.

Na relação do indivíduo com o mundo à sua volta implica em uma série de normas e convenções a serem seguidas para que se estabeleça a ordem e se possibilite o convívio harmonioso entre os homens que dividem um mesmo espaço. Quando o indivíduo entra em conflito com a realidade em que vive pode perder de vista a sua medida real e emaranhar-se na aparência ou na desmedida. Não é, portanto, a essência do herói que vem à tona, mas a aparência na qual está submerso e a partir dos equívocos da situação mundana do herói, revela-se a verdade.

O homem é vítima das aparências e, conforme Bornheim, "é próprio de quem vive entregue ao mundo da aparência fazer do homem a medida do real (...), enquanto vive a teimosia de sua particularidade, o homem se culpa por não transcender essa particularidade, torna-se presa da aparência e incide na desmedida"⁵³. Assim, ele age como se toda medida que o transcende tivesse perdido sentido e "ele é trágico precisamente porque esta sua posição se revela mentira"⁵⁴. Herói e sentido da ordem se resolvem, pois, em termos de conflito e reconciliação e o desenvolvimento da ação trágica consiste na progressiva descoberta da

⁵³ In *O Sentido e a Máscara*, p.79.

⁵⁴ Idem.

verdade.

Estas interpretações sobre o fenômeno trágico, feitas por Bornheim, remetem diretamente a Nietzsche⁵⁵, para quem "a tragédia consiste na bipolaridade entre ordem e desordem" representadas por Apolo e Dioniso. E ambas definições encontram exemplo dramatizado na tragédia de Arandir, o herói trágico de *Beijo no Asfalto*. A aparência forjada pelo repórter acerca da identidade sexual de Arandir gera a desordem e, do conflito entre a sua ordem, o seu ser, e a desordem, o parecer, provocada pela reportagem mentirosa, origina-se a tragédia.

A tragédia passa a ser um mero jogo de sombras, uma vez que toda a realidade à sua volta se dissolve e se reconfigura numa mera aparência. Assim como Arandir, é o caso de Edgard, ambos heróis trágicos por excelência, que têm em comum a tragédia armada por um antagonista. Diferente é a tragédia gerada pelas próprias obsessões e apenas intensificada por um elemento exterior, como é o caso de Geni, de *Toda Nudez Será Castigada*, de Moema, de *Senhora dos Afogados* e de Dorotéia, da peça de mesmo nome. Essas três personagens femininas personificam a frustração e a obsessão gerada pela moral recalcante. Aliás, Nelson Rodrigues sempre elaborou melhor a paranóia obsessiva feminina do que a masculina. Reminiscências de uma tônica naturalista em sua dramaturgia ou como forma de legitimar uma incidência muito maior de interditos ligados à conduta feminina, que nos vem desde a histerização feminina proposta pela sociedade disciplinar. Questões que Nelson Rodrigues apresenta, ou representa, provocando o espectador ou o leitor a pensar.

Bornheim nos diz que "a experiência trágica fundamental do século XX é que a tragédia se transfere da esfera humana para o sentido último da realidade, confundindo-se com uma objetividade ontológica esvaziada de sentido. O personagem é apenas um átomo, um fragmento dentro da tragicidade cósmica. Ele se perde em sua insignificância e todo seu

⁵⁵ Na obra *O Nascimento da Tragédia*.

esforço para saber qual é a sua culpa resulta em absurdo"⁵⁶, pois a realidade à sua volta sofreu uma transformação e lhe parece monstruosa. Assim, podemos ver Arandir, o herói trágico, lutando contra a mentira que se formou acerca do beijo no asfalto, tentando provar sua inocência, enreda-se no jogo trágico do conflito entre o ser e a aparência.

Arandir sofre a pressão psicológica e sociológica que o esmaga e acentua sua culpa, perdendo ele próprio sua identidade. Sua transgressão, intensificada pelo jornal sensacionalista, o coloca em conflito com o meio em que vive. A pressão da opinião pública que lhe confere o estigma mentiroso de homossexual gera o conflito que Arandir, em vão, tenta resolver. Arandir é vítima das aparências e o conflito entre seu ser verdadeiro e o ser aparente gera sua tragédia. O herói trágico vive, assim, no conflito entre verdade e mentira.

Aristóteles, em sua *Poética*, ocupa-se da natureza do herói trágico, porque um elemento básico para que se possa verificar o trágico é que ele seja vivido por alguém, que exista um homem trágico. Mas ele não é o único pressuposto da tragédia, pois um pressuposto sem o qual a tragédia não chegaria a concretizar-se é a realidade. É a realidade que permite o advento do herói trágico. É o sentido da ordem dentro da qual se inscreve o herói trágico. Por causa de sua relação intrínseca homem/mundo é que a tragédia é um fenômeno histórico, surge condicionada por certa situação histórica. Pois cada um dos extremos dessa bipolaridade implica uma escala de valores que lhes dá sentido e medida.

Assim como os dois pólos modificam-se no devir histórico, posto que ligam-se ao movimento da sociedade, o sentido de tragédia se transforma. O homem moderno e sua visão de mundo não é o mesmo daquele da Antiguidade clássica, nem o mundo que o rodeia. Desde a Antiguidade grega até a Modernidade brasileira há um campo vasto de transformações de conceitos, comportamentos, realidades, visões de mundo, etc...

A diferença entre tragédia antiga e tragédia moderna impõe uma diferença de

⁵⁶ In *O Sentido e a Máscara*, p.72.

concepção de mundo. É impossível pensar a tragédia antiga a partir de nossa visão moderna. A diferença deriva, sobretudo, do excesso de subjetividade, principalmente quando considerada em seu aspecto moral. O subjetivismo é a tônica da cultura moderna, pois o sentido de realidade e a medida do homem está firmada em valores de ordem moral que são subjetivos.

Assim, o que para a Grécia clássica era um dado espontâneo, torna-se, nos tempos modernos, um problema. A partir do Cristianismo, estabelece-se uma ordem de valores morais subjetivos. Um exemplo de subjetivação do trágico está na transformação do sentido de culpa, pois, segundo Nietzsche⁵⁷, pela moral o homem se enredou em seu próprio ardil.

Assim, se o homem é um dos pressupostos fundamentais do trágico, outro pressuposto não menos importante é constituído pela ordem ou pelo sentido que forma o horizonte existencial do homem. A natureza da ordem varia, pode ser a justiça, o bem, ou outros valores morais, mas é sempre o homem e a ordem ou o sentido, e somente a partir da bipolaridade da situação faz-se possível o conflito. Para Aristóteles, "a tragédia não é a imitação de homens, mas de uma ação e de uma vida, (...) pois os homens são tais ou quais segundo suas ações e suas experiências"⁵⁸.

Com isso, verifica-se que não é o caráter que determina o trágico e sim, a ação. O caráter é próprio do homem, mas a ação depende da polaridade homem/mundo ao qual ele se insere. No momento em que esses dois pólos entram em conflito, temos a ação trágica. Herói e sentido da ordem se resolvem, pois, em termos de conflito. O sentido do real, um dos pressupostos possibilitadores do trágico, permanece como que encoberto. Todo trágico reside num estar suspenso na tensão entre os dois pressupostos fundamentais. Por isso, o resultado do conflito, se positivo ou negativo, poderá ser considerado irrelevante.

Outra questão importante para o entendimento do fenômeno trágico é que a ação não

⁵⁷ Na obra *A Genealogia da Moral*.

⁵⁸ In *Poética*.

precisa redundar necessariamente na morte do herói, embora ofereça um impacto trágico maior, mas o *happy-end* não é incompatível com a tragédia⁵⁹. O mais importante, longe de ser a morte do herói, é a reconciliação dos dois pólos ou a suspensão do conflito, embora a reconciliação possa acontecer através da morte.

A morte no final da ação não é, neste sentido, considerado um pressuposto fundamental para que se caracterize efetivamente a tragédia, ou o fenômeno trágico, embora cause mais impacto no espectador, que outro epílogo de cunho mais fatalista. Há peças de Nelson Rodrigues que não terminam funestamente e, mesmo assim, não deixam de explorar em seu conteúdo o fenômeno essencialmente trágico.

É o caso de *Bonitinha, mas Ordinária*, única peça rodrigueana que tem por desfecho uma espécie de *happy-end*, quando o casal vitorioso de todo o conflito trágico que desdobra-se na trama sai caminhando de mãos dadas em direção ao sol, bem ao estilo do clichê ideologicamente moderno que revigora a catarse das platéias, estas parecendo sentir um prazer identificatório nunca antes alcançado em suas vidas materiais, uma legítima purificação de seus sentimentos mais profundos. Porém, para que aconteça este final feliz, foram necessárias muitas mortes.

O título completo da peça é *Otto Lara Rezende ou Bonitinha, mas Ordinária*, e traz incluído o nome do escritor mineiro e amigo pessoal de Nelson Rodrigues devido a uma frase de sua autoria que está diretamente relacionada com o desenvolvimento da ação em toda a peça. Diz a frase que "o mineiro só é solidário no câncer". O personagem que a emite, explica melhor: "Não é bem o mineiro. Ou não é só o mineiro. É o homem, o ser humano". No decorrer da peça a frase será lembrada várias vezes por seu significado conclusivo e as consequências filosófico-existenciais a que conduz.

Uma das interpretações da frase é comentada por Sábato Magaldi, na introdução: "Não

⁵⁹ Segundo Bornheim, no capítulo Breves Observações sobre o Sentido e a Evolução do Trágico.

será difícil perceber que a frase constitui variação do conceito dostoevskiano "Se Deus não existe, tudo é permitido", em *Os Demônios*⁶⁰. Justificando-se pela frase, Peixoto faz uma proposta ao colega de trabalho Edgard. A proposta é a de casar-se com uma "grã-fina, milionária", da "melhor família do Brasil", que perdera a virgindade ao ser estuprada por "cinco criouloes" quando seu carro enguiçou numa estrada deserta. A família queria, então, arranjar-lhe um marido e, muito rica, não se incomodava de pagar o que fosse necessário. Os dois amigos estão bebendo num bar e Edgard, já meio embriagado, conclui que "com a frase do Otto no bolso, não tenho bandeira. (...) Daí eu posso ser mau-caráter. E pra que pudores ou escrúpulos se o homem só é solidário no câncer? A frase do Otto mudou a minha vida. Quero subir, sim, quero vencer"⁶¹.

Após passada a bebedeira, Edgard, homem de bons princípios, arrepende-se das bobagens que disse, mas o amigo Peixoto, que representa o antagonista, pois incita Edgard ao conflito existencial: "ser ou não ser mau-caráter?". Pendido entre a tensão dos dois pólos, a vida de Edgard transforma-se em tragédia. De um lado a pressão do pai da moça violentada, que é também seu patrão e, por outro, toda sua consciência e virtude colocadas à prova. Se Edgard, "rapaz de família pobre", não aceitar a proposta, perde o dinheiro oferecido pela família da moça e perde também o emprego. Se aceitar, será rico mas eternamente infeliz, pois ama outra mulher, Ritinha, que é também sua noiva. Dessa forma o conflito trágico está configurado.

Durante o conflito, Edgard perde sua própria identidade. Duvida de seu próprio caráter, hesitando entre aceitar ou não a proposta maquiavélica feita por Peixoto. Está tudo forçosamente arrumado por Peixoto, que é, dessa forma, o manipulador do conflito. Edgard já está de posse do cheque milionário que lhe possibilitará realizar os sonhos desde há muito adiados. Ninguém acredita que Edgard possa recusar tal proposta. Mas mesmo que Edgard

⁶⁰ Na introdução ao Vol.4 do *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*.

⁶¹ *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, Vol.4, p.250.

pareça mau-caráter, como todos os seus colegas de trabalho que, como um coro trágico, incitam Edgard a aceitar a proposta, ele, na verdade, não é. Pelo contrário, é um personagem de valores altivos, mas que, enreda-se na dialética entre ser e parecer, confundindo-se ele próprio com a imagem de mau-caráter que os outros têm de si.

Entretanto, a partir do segundo ato, o espectador/leitor vai tomando conhecimento, juntamente com Edgard, de outras verdades que se mantinham obscuras. Na verdade, Maria Cecília é amante de Peixoto, por isso o interesse dele em arranjar marido para a cunhada. Maria Cecília, para vingar-se de Peixoto, contratara os "cinco criouloões" para que Peixoto assistisse à curra. O próprio Dr. Werneck, homem distinto aos olhos de Edgard, satisfazia-se intimamente assistindo a cenas ao vivo de violência sexual envolvendo adolescentes. Por todos esses motivos, Edgard não se sente mais obrigado a se envolver no plano ardiloso montado por Peixoto.

No terceiro e último ato, o conflito começa a atenuar-se. A confissão de Maria Cecília sobre a versão verdadeira do estupro, provoca ódio em Peixoto que, num ataque de cólera, risca o rosto da amante com uma faca, atirando em seu peito e suicidando-se depois. Os dois morrem ensangüentados sobre a cama, pondo fim à tragédia de Edgard.

A última cena da peça é o momento máximo de purificação. O conflito desfeito, Edgard abraça sua namorada e caminham felizes em direção ao horizonte. Desfecho incomum na obra teatral rodrigueana.

"Edgard - Vamos começar sem um tostão. Sem um tostão. E se for preciso, um dia, você beberá água da sarjeta. Comigo. Nós apanharemos água com as duas mãos. Assim. E beberemos água da sarjeta. Entendeu? Agora olha.

(Edgard acende o isqueiro e queima o cheque até o fim.)

Edgard - Está morrendo! Morreu! A frase do Otto!

(Os dois caminham de mãos dadas, em silêncio. Na tela, o amanhecer no mar.)

Ritinha - Olha o sol!

Edgard - O sol! Eu não sabia que o sol era assim! O sol!" (p. 326).

A esta última cena do terceiro e último ato, Nelson Rodrigues deu proporções cinematográficas. Uma ampla tela de cinema ao fundo do palco projeta a cena de um

alvorecer e o nascer do sol atrás do mar. Quando o sol está completamente à vista, Edgard já terminou sua fala, o filme acaba e o palco simultaneamente escurece e fecha-se o pano.

3.4 - A moral sexual na dramaturgia de Nelson Rodrigues

A história do artista como crítico social, como movedor e agitador na política, na moral e na religião, é longa e ninguém que se disponha a observar o comportamento humano através das obras artísticas pode ignorá-la. O artista não apenas retrata o mundo, mas consegue até mesmo, com sua visão social e sensibilidade, imaginar seu futuro, pois a matéria prima para sua arte está na natureza, assim como está no homem o fim último de sua arte.

Os artistas, especialmente os artistas da palavra, oferecem, não só a terminologia, mas em muitos casos, a percepção dos padrões de comportamento individual e cultural e as motivações psicológicas que existem por trás deles. Assim, a ficção contemporânea oferece alguns relatos de uma subterrânea revolta contra a moral sexual convencional. É o caso da obra dramática de Nelson Rodrigues, em cuja trama os personagens enredam-se nas armadilhas do próprio desejo, absorvendo para si todo o peso da culpa moral. A moral do artista, Nelson Rodrigues, exposta em suas tramas, reflete a moral de toda a sua cultura.

O discurso, mesmo que ficcional, torna-se essencial à realidade social que ele retrata. Desde que há uma nova terminologia para se compreender a sexualidade, as idéias, os conceitos e as teorias penetram a própria vida social e ajudam a reordená-la.

Nelson Rodrigues iniciou sua polêmica carreira dramática quando Freud e seus adeptos já haviam feito o trabalho de libertar o mundo ocidental da camisa de força sexual do código moral judaico-cristão. Quando Nelson Rodrigues passou a ser chamado de "o tarado de suspensórios", diz o autor que Freud era o "tarado oficial"⁶³, mas suas teorias

⁶³ Em entrevista a *Revista Veja* de 12/03/80.

revolucionárias, que desafiavam as atitudes puritanas da sociedade em relação ao sexo, eram salvaguardadas pelo aval científico.

Foucault estuda arqueologicamente os indivíduos e sua constituição como sujeitos morais. Segundo Foucault⁶⁴, a partir da instauração do modelo cristão no decorrer da Alta Idade Média, as proibições passam a ser mais fundamentais e as obrigações mais coercitivas. E, por isso, "as morais desenvolvem as mais insistentes exigências de austeridade".

A esta temática da austeridade está relacionado um feixe de relações concretas: relações com o corpo, com a questão da saúde e, por trás desta questão, todo o jogo da vida e da morte; relação com o outro sexo, com a instituição familiar e o vínculo que ela cria; relação com o seu próprio sexo, com os parceiros que se pode escolher e o problema do ajustamento entre papéis sociais e papéis sexuais. Com a instauração de um estilo austero da prática dos prazeres, a partir da moral anti-sexual judaico-cristã, quando ocorre uma interferência de condutas nos códigos morais estabelecidos, condutas não idealizadas ou avessas ao estilo implantado, essa interferência torna-se objeto de inquietação.

O teatro de Nelson Rodrigues por expor toda uma inversão nos valores morais cristãos foi banido pelos padres do catolicismo e criticado pelo Estado que o considerava um perigo para a ordem social. Sem dúvida, seu teatro mostra uma parcela de indivíduos que contrariam as leis de austeridade sexual, mas, ao mesmo tempo, e aí resido o fundo moral do teatro rodrigueano, coloca esses indivíduos legitimando os mecanismos de moralidade vigentes, ao exercerem sobre si mesmos todo o peso da culpa moral e expiação provocadas pela contrariedade à norma social imposta. Para Nelson Rodrigues, "somos todos abjetos" e "todas as pressões trabalham para o nosso aviltamento pessoal e coletivo"⁶⁵.

As leis morais que organizam a sociedade exercem sobre o indivíduo uma forma de poder. Embora a profundidade e clareza de suas pesquisas, não existe em Foucault uma teoria

⁶⁴ In *História da Sexualidade*, vol. 1, p.24.

⁶⁵ In *A Cabra Vadia*, p.7.

geral do poder, pois o autor não o considera como uma realidade que possua uma natureza. Isto significa dizer que não existe algo unitário e global chamado poder, mas existem, sim, múltiplas formas heterogêneas que estão em constante transformação. O poder, portanto, não é um objeto natural capaz de ser definido por uma teoria global, mas uma prática social que se constitui historicamente.

A partir destas constatações, Foucault ressalta menos a importância de um poder central situado no aparelho do Estado e que a ele se subordine toda a sociedade, do que os diversos poderes que se exercem em níveis variados em pontos diferentes da rede social, assumindo as formas mais regionais e concretas, investindo em instituições e se transformando em técnicas de dominação. Estas práticas intervêm na realidade mais concreta dos indivíduos, penetrando na vida cotidiana de cada membro da sociedade, chamadas por isso, por Foucault, de microfísica do poder.

O poder implica uma subjetividade que insere o sujeito no mundo. Dentro dessa subjetividade pode-se inserir a interiorização da culpa engendrada pela educação da moral cristã. Essa interiorização é uma força que age sobre o indivíduo. É uma força, um poder que nos é herdado desde o Cristianismo aliada às forças da instituição do Estado que prevê sua organização social e que tem como resultado a produção de saber na sociedade. Pois, como diria Foucault, todo saber resulta de um poder, e é nesse jogo entre saber e poder que se dá os regimes de verdade na sociedade.

A construção do homem se desdobra continuamente. A história não dá conta dos discursos e de toda produção de sentido das sociedades, pois há um devir inocente, sem culpabilidade, e há uma ética, estática, que parece ruir a qualquer momento. A noção de verdade, alimentada pela ética, que desde o Cristianismo impera como um poder, desdobra-se cada vez mais fragmentada e inconsciente para quase morrer na Modernidade, onde todas as

questões de valores parecem entrar em ebulição. Prova disso é a presença fatual de práticas outrora clandestinas e expressamente proibidas pelo código moral que hoje estão sendo discutidas e prevêm uma tardia liberação, como é o caso da liberação do aborto, a união civil entre casais do mesmo sexo, a profissionalização da prostituição, etc.

A sociedade moderna ocidental é o resultado da fusão entre a economia do Estado, ou seja, a exploração da mais-valia e exortação do trabalho, e a moral judaico-cristã e o interdito sexual, que substitui o “princípio do prazer” pelo “princípio de realidade”⁶⁶. Segundo a psicanálise⁶⁷, a saciação sexual não exprime apenas o extravasamento de uma urgência física representada pelo desejo. Exprime também a necessidade, vital para o homem, de aproximação e encontro com o outro. As leis morais, ainda que sendo descendentes das forças poderosíssimas que originaram e acompanharam o processo civilizatório humano, encontram nesta ânsia de busca do ser pelo semelhante um aliado importante a fazer com que a união sexual seja normatizada por uma ética própria, que atende ao interesse maior de garantir sua continuidade e prolongamento.

A transgressão, todavia, é prevista dentro da organização do Estado. Todo interdito já leva em conta sua própria transgressão. Não existe interdito que não possa ser transgredido. Frequentemente a transgressão é admitida, ela é prescrita. O próprio Nelson Rodrigues, e aí reside o conteúdo temático explorado em seu teatro, já afirmou que “qualquer convenção existe para ser violada”⁶⁸. Assim, a prostituição, por exemplo, está prevista pela ordem social e controle do Estado, embora a inserção de uma prostituta no seio familiar, como é o caso de Geni, de *Toda Nudez Será Castigada*, está fora da norma pré-estabelecida, tornando-se obscena e gerando as monstruosidades no sujeito que a insere, por motivo da interiorização da educação da moral a nós legada pelo Cristianismo.

⁶⁶ Segundo Freud, in *Além do Princípio do Prazer*, citado por Terry Eagleton, in *Teoria da Literatura*, no cap. “A Psicanálise”, p.164.

⁶⁷ Segundo o psicanalista Carmine Martuscello, in *O Teatro de Nelson Rodrigues*, p.189.

⁶⁸ In *O Anjo Pornográfico*, p.149.

O nome da peça contém em si a máxima recalcante que normatiza as condutas sociais. Ao indivíduo Ihe é negado desnudar-se, expor-se em sua identidade íntima. E esse desnudamento não se refere apenas ao corpo, mas abrange os sentimentos, os desejos, enfim, toda a complexidade do indivíduo. Geni, ao desnudar-se em seus desejos íntimos, exerce sobre si todo o peso da culpa moral. A nudez de Geni necessita ser castigada, por ela mesma e, assim, busca no suicídio não o castigo para sua culpa, mas redenção dos seus pecados. O fato de publicar sua morte, gravar uma fita, contando toda sua trajetória e justificando seu ato extremo, é um modo de tornar este ato sagrado e divinizá-la.

O nome da peça sugere a metáfora da punição ao desnudamento. A nudez revela, delata, denuncia, desmascara. O autor compara o puritanismo exacerbado ao uso da máscara, que esconde a natureza humana. Esse elemento é muito explorado pelo teatro rodrigueano. Em *Senhora dos Afogados*, os vizinhos, segundo o tipo de comentário que elaboram, usam máscaras. Em *Dorotéia*, as primas da protagonista para esconder sua verdadeira identidade naturalmente sexual, usam máscaras. E, por fim, Nelson Rodrigues proclama que quando um indivíduo se desmascara e se revela na sua verdadeira natureza, toda nudez, assim exposta, será castigada, como o foi ele próprio segundo o desnudamento que o seu teatro operou. O castigo que se exerceu sobre sua obra foi a censura e a interdição para o espetáculo público.

Quando o sujeito quebra os interditos fora das transgressões sacramentadas na linguagem social, as leis sociais de moralidade agem sobre ele, gerando a culpa e a má consciência. Estas leis, sendo linguagem interiorizada nos indivíduos por meio da memória, ativa o reconhecimento da própria culpa no interior do indivíduo e quebra com o processo de humanização. A transgressão gera a angústia, a experiência do pecado. Para Bataille, este sentimento está associado à "sensibilidade religiosa, que liga sempre estreitamente o desejo e o medo, o prazer intenso e a angústia"⁶⁹. Desse modo, para os personagens rodrigueanos, a

⁶⁹ In, *O Erotismo*, p.36.

auto-proibição ao prazer sexual está, de alguma forma, ligada à morte.

Assim são as primas e a protagonista da peça *Dorotéia* que, ao extinguirem de si mesmas qualquer sentimento de amor e prazer acercam-se de uma espécie de morte, quando não física e concreta, no mínimo simbólica. Morte de sua identidade natural através das máscaras que usam, morte ao corpo feminino por meio de "um vestido longo e castíssimo que esconde qualquer curva feminina"⁷⁰, cujo luto permanente representa menos a viuvez e mais a morte dos seus desejos. Assim é Dorotéia que, arrependendo-se da prostituição, decreta morte a todos os seus atributos femininos, cobre voluntariamente seu corpo de chagas, esconde seu belo rosto com uma máscara hedionda e une-se à prima a um mesmo fim: "apodrecer juntas"⁷¹.

As normas comportamentais, os interditos e, também, as transgressões estão interiorizadas na linguagem, pois é com a linguagem que o homem afasta-se da animalidade. O sujeito se afasta da animalidade na medida em que interioriza a linguagem e entra no interior da linguagem, com seus valores, mitos, promessas e comprometimentos mútuos. Por isso, a linguagem configura a totalidade do mundo humano. Daí a afirmação enfática de Lacan⁷², como também de Nietzsche⁷³ que o sujeito se forma dentro da linguagem, nunca fora dela.

O trabalho da cultura social, então, enquanto geradora da linguagem, consiste em arrancar o homem do esquecimento e colocá-lo em relação ao outro. A linguagem é que designa cada um o que é frente aos outros. Se alguém foge da norma, está fora da lei. Sua própria linguagem o condena. Este alguém é condenado dentro de si mesmo, pois a linguagem condena do interior. Este é o caso de Geni, e tantos outros personagens rodrigueanos, levados ao suicídio não por uma força terrível que vem do exterior, mas do seu próprio terror interno.

⁷⁰ Rubrica inicial da peça "Dorotéia", in *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, p.197.

⁷¹ Fim do terceiro e último ato da peça "Dorotéia", in *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, p.253.

⁷² In *Escritos*, no cap. "Função e Campo da Fala e da Linguagem em Psicanálise", p.101 a 188.

⁷³ In *A Genealogia da Moral*.

Pois, assim como as palavras, os preconceitos morais são inscritos na profundidade do inconsciente, para quem a sociedade exterior circundante funciona como um reforçador coletivo dos códigos morais internalizados individualmente. Ou seja, a força do conjunto social revigora cada elemento individual constitutivo.

Para Nietzsche⁷⁴, o sistema moral de controle do comportamento sexual na sociedade ocidental está ligado à problemática da representação, pois trata-se de um sistema de signos que constrói uma visão de mundo e uma linguagem. Neste sentido, os sistemas racionalizados de representação se baseiam de uma forma ou de outra em sistemas morais, pois a moral é essencialmente um corpo de regras e leis codificadas que visam estabelecer um controle sobre os desejos, os impulsos ou forças selvagens do homem em função da vida coletiva. Por isso, a moral, embora tende a ganhar um caráter de universalidade, é fictícia, pois trata-se de interpretações imaginárias dos povos. A moral se metamorfoseia em ética dos costumes, pois se apóia na religião, na filosofia e em todo o conhecimento popular.

Pela consciência, somos entregues à representação, apreendemos as coisas representando-as. Assim, construímos uma consciência fechada sobre si mesma, habitada de imagens. Enredamo-nos nas malhas da representação e caímos em nossas próprias armadilhas. Por isso, alguém que contestar a moral adotada pelo consenso civilizacional deverá estar preparado para receber sobre si toda a força da reprovação e da condenação que atrairá com o ineditismo de sua atitude revolucionária. A sociedade burguesa não tolera a revolta, quanto mais o espírito revolucionário. Já houve um tempo em que a burguesia, ainda vinculada ao antigo liberalismo, aceitava a discussão do sistema sobre o qual repousa. Nelson Rodrigues, com seu teatro revolucionário, parece querer inverter o apaziguamento das consciências em relação aos problemas sociais.

A moral faz parecer ao homem que o discurso que ela fala, as imagens que ela evoca e

⁷⁴ Ibidem.

as leis que exige aos homens cumprir têm uma conotação natural e divina e que, portanto, seriam imutáveis e válidas universalmente. E assim funcionam todas as leis sociais que imperam como leis da natureza, utilizam-se do imaginário, mas funcionam objetivamente.

Com relação às leis morais, e baseando-se em Nietzsche, podemos afirmar que toda moral prescreve, dentre toda a sua abrangência sócio-cultural, em maior ou menor grau de recalçamento, e por meio de leis severas, o exercício do erotismo e do comportamento sexual. Por isso que, para Nietzsche, "a moral é a produção da representação recalcante"⁷⁵.

Nietzsche, que estudou a genealogia da moral da nossa sociedade, passou a denominar o processo de produção da memória humana de 'sistema da crueldade', pois em antigos povos de nossa civilização os conceitos morais eram gravados corporalmente. Ou seja, o castigo dado ao transgressor era marcar-lhe o corpo a ferro quente com o símbolo da transgressão, fazendo-o carregar a culpa para o resto de sua vida.

É certo que hoje não há mais necessidade de tatuar na pele a marca da culpa, pois se o indivíduo não entra em conflito consigo próprio, a sociedade ao seu redor se encarrega de fazê-lo. Cada sociedade ou grupo social possui interiorizado um código de conduta moral, por isso, há que se ter consciência do imaginário coletivo para entender a imagem que cada um tem no dia a dia. Um indivíduo, para poder definir-se, necessita-se da colaboração do outro. É na relação entre o 'eu' e o 'outro' que cada indivíduo se constrói, adotando as afirmações de Lacan. Cada indivíduo depende do meio ambiente social em que vive como colaborador de sua formação. Mas essa colaboração pode ser, ao contrário, impedida por forças sociais, dada a alienação característica da sociedade capitalista.

Sexo é uma palavra antiga, mas sexualidade não. Com o surgimento da sociedade disciplinar, estudiosos e pesquisadores passaram a abordar o assunto enquanto ciência. A sexualidade é sempre vista relacionalizada. O sexo está sempre em relação ao outro, em

⁷⁵ In *A Genealogia da Moral*.

relação à vida social. Cada um vê a sua sexualidade em relação de conformidade ou desconformidade à conduta sexual socialmente padronizada. Quando a conduta sexual não encontra ressonância no corpo social a que está inserido o indivíduo, este entra em choque com a sociedade que o rodeia, como também, consigo próprio.

Este é o caso de Geni, de *Toda Nudez Será Castigada*. Geni engendra sobre si mesma a culpa. Ela prescreve sua culpa e o castigo, o suicídio. Vítima da armadilha montada por Patrício para extorquir dinheiro de Herculano, Geni casa-se com Herculano, mas apaixona-se incestuosamente pelo enteado, Serginho, cedendo às tentações de emoções levianas. O peso da culpa da moral auto-repressora chega às raias do desespero e da angústia. Num arrebatamento, como são todas as suas emoções, Geni corta os pulsos e se entrega à libertação da morte.

A necessidade de punição e autopunição que têm os personagens rodrigueanos revela partes insondáveis da mente humana, quando no seu desejo masoquista, a pessoa conspurca o que tem de melhor. Assim é a obsessão de Geni por um câncer no seio, que, segundo ela, é o que tem de mais bonito. Assim também é para Dorotéia cobrir-se o belo rosto com chagas horrendas. O arrebatamento do desejo e a violência da repressão revelam os abismos em que se perdem as vítimas do recalamento moral.

A partir do Cristianismo estabeleceram-se limites precisos e formais, que se tornaram tradicionais, separando o que é Bem e o que é Mal nas condutas humanas e estabeleceu-se também a noção de pecado. A essa tábua de valores cristãos, a conservação da família teve grande importância. Por isso, a degradação das mulheres de vida livre, expulsas da vida familiar, pois fora considerado um Mal a atividade sexual fora do casamento. A prostituição como atividade venal, que não visa a reprodução da espécie e não prevê a organização familiar, tão benéfica para a Igreja quanto para o Estado, degradou-se a caráter profano, enquanto que a atividade sexual dentro dos limites do casamento é, não só aceita, divinizada.

A vigilância cristã interiorizou-se na consciência dos indivíduos e tomou forma na sua linguagem. Assim, os preceitos cristãos transformaram-se em mitos, cujo poder sobre o destino dos homens é semelhante àquele celebrado pelos gregos na Era Clássica.

Na obra teatral rodrigueana, Geni, a prostituta trágica, culpando-se dos pecados de uma vida inteira, ao ser pedida em casamento nega ao noivo o contato sexual antes do casamento, alegando que "só casando", cujo paradoxo de atitudes chega a ser cômico, senão patético. Mas o que esta mudança de comportamento revela é o desejo de Geni em abandonar de vez a vida profana e aliviar-se de toda a culpa que ela encerra, e passar a viver como se fosse outra pessoa, mudar os valores aos quais estava habituada a viver e comportar-se como uma "mulher de família". O mesmo acontece com Dorotéia, outra prostituta do teatro rodrigueano. Em ambas tramas, o autor explorou o tema da frustração feminina na pele de uma mulher prostituta que retorna ao reduto familiar. O choque ideológico que se instaura com a chegada da mulher venal ao convívio familiar atinge limites absurdos.

Em *Dorotéia*, as mulheres sobrecarregam-se de culpa. Para elas a idéia de erotismo ligada ao Mal é tão intensa que chega a ser grotesco. O modo como elas negam para si próprias qualquer fagulha de desejo sexual é, no mínimo, patético. Sendo a beleza feminina, sinônimo de sedução e desejo, elas se auto-mutilam num ritual de sadismo. Dorotéia, para "purificar-se", é iniciada num ritual grotesco onde é obrigada a buscar o contágio físico com horrendas feridas que se espalham por seu corpo, ocultando-lhe a beleza física com a qual seduziu diversos homens durante a prostituição.

Como condição de permanecer no convívio familiar, submete-se ao ritual imposto pelas primas com patética subserviência. Entretanto, a sua presença sugere às duas primas mais novas a idéia do sexo ligada ao prazer, ao divertimento e aflora-lhes a imaginação e o delírio envolvendo objetos masculinos. Revelando à irmã mais velha esses desejos liberados em sonho, são condenadas à morte. A prima mais velha, D. Flávia, representa a encarnação da

moral repressora e, como tal, sufoca as duas mulheres até a morte sem tocar-lhes as mãos. Nelson Rodrigues não poderia ter escolhido outra forma mais simbólica de representar a morte que um discurso, um valor moral pode incidir sobre o ser humano.

A trama das duas peças, como em toda a dramaturgia rodrigueana, gira em torno do comportamento humano com relação à sexualidade em confronto com uma moral altamente repressora. Todas as peças de Nelson Rodrigues revelam pontos de confluência indiscutíveis, idéias semelhantes em personagens diferentes, temas idênticos em tramas diferenciadas e pontos-de-vista insistentemente retomados. Com relação a este aspecto, que já foi alvo de crítica, na verdade muito mais moral do que estética, Nelson Rodrigues defendeu-se:

"Ser autor de um tema único, não me parece nem defeito, nem qualidade, mas uma pura e simples questão de gosto, de arbítrio pessoal. Por outro lado, um autor que volta a um assunto, só se repete de modo muito relativo. Creio mesmo que não se repete nada. Cada assunto tem em si mesmo uma variedade que o torna infinitamente mutável. (...) não vejo como qualquer assunto possa esgotar-se e muito menos o sexual". (In: *Teatro Desagradável*, p.21).

O teatro de Nelson Rodrigues procede um desnudamento completo de tudo o que fora interditado em séculos de pudor cristão. Seu efeito sobre o público não poderia ser outro senão o de choque pela violência com que agride antigos códigos sociais. Nesse sentido, Nelson Rodrigues já não ressalta o trágico, no sentido clássico, mas sim a iconoclastia da moral burguesa no que se refere à sexualidade dos indivíduos. Abandona a grandeza universal dos mitos poéticos para dar preferência dramática a uma humanidade menor e suas misérias morais. Desmascara as realidades mais desagradáveis sobre o comportamento humano que a sociedade sempre tentou abafar. Com isso, deu às vidas de seu universo ficcional uma permanência e atualidade que se sustentam na qualidade humana moderna.

Da composição temática dos enredos, Nelson Rodrigues depende as verdades de ordem moral e social enquanto crenças comuns, as contradições da existência humana, do contraste dramático entre forças opostas e irredutíveis e da hipocrisia das convenções sociais a

dominarem as relações aparentes dos indivíduos, tudo isso sem oferecer salvação para aliviar a carga desses pobres diabos que desfilam nas suas tramas.

Em *Beijo no Asfalto*, o autor dramatiza uma tragédia que poderia ter acontecido com qualquer indivíduo, pois o conflito não se instaura a partir de uma conduta imoral e reprovável, como acontece comumente na dramaturgia rodrigueana. Pelo contrário, o drama de Arandir, o protagonista da peça, não é ser imoral, mas parecer imoral sob o prisma da opinião pública. O comportamento do personagem, do qual se desenrola toda a trama marcada por conflitos, desavenças e revelações surpreendentes, é dos mais humanos e dignos, mas converte-se em maldade aos olhos da opinião pública forjada pelos antagonistas de Arandir.

Inocentemente, Arandir enreda-se na armadilha forjada pelo repórter e pelo delegado, para quem verdade e mentira são questões de conveniência. O delegado Cunha apresenta-se "com um escandaloso revólver na cintura" e é daqueles corruptos homens da lei que manipulam depoimentos e pressionam, por coerção, as pessoas a falarem exatamente o que ele quer ouvir, sem se importar com a legitimidade das informações depreendidas. O repórter Amado Ribeiro, que "tem toda a aparência de um cafajeste dionisíaco", é do tipo inescrupuloso que, para adquirir publicidade para o seu jornal, forja notícias sensacionalistas a partir de um dado aparente.

Estes dois personagens podem ser considerados representantes de uma sociedade hipócrita que manipula opiniões e forja aparências, destruindo valores a partir de interesse escusos. A partir de uma atitude desinteressada, de puro sentimento humano, Arandir cai nas garras dos dois cafajestes, que querem limpar seu nome de antigos episódios em que já se envolveram, e usam a imagem do pobre diabo, Arandir, como bode expiatório para melhorar suas imagens prejudicadas por anteriores atos ilícitos.

"Amado - Olha. Agorinha, na Praça da Bandeira. Um rapaz foi atropelado. Estava juntinho de mim. Nessa distância. O fato é que caiu. Vinha um loteação raspando. Rente ao meio fio. Apanha o cara. Em cheio. Joga longe. Há aquele bafafá. Corre pra cá, pra lá. O sujeito estava lá estendido, morrendo.
Cunha (*que parece beber as palavras do repórter*) - E daí?

Amado (*valorizando o efeito culminante*) - De repente, um outro cara aparece, ajoelha-se no asfalto, ajoelha-se. Apanha a cabeça do atropelado e dá-lhe um beijo na boca"⁷⁷.

Este excerto é a situação de partida para a trama que se desenvolve na peça. A partir dessa exposição, Amado propõe a Cunha o plano maquiavélico no qual Arandir entra inocentemente. Com a foto e a publicação de um texto tendencioso, Amado pretende "sacudir a cidade" e "vender jornal pra burro!". A tragédia de Arandir está planejada. Na próxima cena, na casa Selminha, esposa de Arandir, levantam-se dúvidas que possibilitam a abertura para novas hipóteses, todas a denegrir a imagem de Arandir. É o momento de tensão na peça, pois no ambiente familiar está Aprígio, pai de Selminha, que também é um antagonista e, estando junto com Arandir no momento do atropelamento, promove a dúvida quanto à sexualidade do genro. A angústia é uma constante nas rubricas que antecedem as falas dos personagens. Todo o primeiro ato consiste numa preparação para a tragédia que vai se instalar na vida de Arandir.

No início do segundo ato, chega o jornal com a notícia fraudulenta à casa de Arandir, pelas mãos de uma vizinha "radiante por ser portadora da novidade" e sugerindo que Arandir fosse antigo conhecido do atropelado. Explode a tragédia. Os vizinhos aceitam imediatamente a versão do jornal de que "não foi o primeiro beijo, nem foi a primeira vez". Os colegas de trabalho de Arandir também contribuem para intensificar o conflito e aumentar a angústia.

Na sequência da trama, desenrola-se todo o conflito de Arandir em colocar sua verdade acima da mentira publicada pela dupla maquiavélica. A partir da notícia forjada, toda a vizinhança, como também, a família de Arandir, passa a duvidar dele. A questão sobre a sexualidade de Arandir torna-se abissal para ele e para todos. Toda a ação transcorre sobre a questão do ser ou não ser homossexual. Toda a opinião pública se mostra facilmente suscetível à imagem manipulada acerca de Arandir. Poderiam todos manterem-se indiferentes,

⁷⁷ "Beijo no Asfalto", in *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, Vol.4, p.92.

ou poderia o próprio Arandir manter-se firme na sua verdade independentemente do comentário imoral dos outros. Mas sendo o assunto ligado à sua identidade sexual, sua moral está em jogo e precisa ser defendida. Como em todos os personagens rodrigueanos, é dado um extremo valor para as questões morais ligadas à sexualidade.

É impossível negar o plano moral em que situa-se os enredos das peças de Nelson Rodrigues. A incorporação da culpa pelos personagens transgressores é uma prova do fundo moral que seu teatro expressa. Moralista ou não, o fato é que o teatro de Nelson Rodrigues, por meio de sua denúncia social, convida o espectador/leitor a refletir sobre os valores sociais aos quais está inevitavelmente inserido.

Os dramas humanos explorados pelo teatro rodrigueano são idênticos aos que ilustram diariamente as páginas policiais de jornais de grandes cidades, como o Rio de Janeiro, mas, ao serem trazidos para o palco como espetáculo artístico, tirando os personagens comuns do dia a dia do anonimato e revelando sua psicologia profunda, convertem a banalidade cotidiana numa grave reflexão sobre o sentido da existência humana. Em seu teatro, o personagem mais insignificante ganha vida vibrante. Os aspectos salientam-se fortemente como caricaturas, dando a impressão de que realmente conhecemos os indivíduos envolvidos o suficiente para nos interessarmos por seus destinos.

Os desfechos das peças rodrigueanas consistem em crimes e suicídios. Dessa forma, Nelson Rodrigues demonstra que se o ser humano concretizasse todas as suas fantasias sexuais, a morte lhe seria inevitável. Assim, todo o imoralismo comportamental dos personagens reverte-se no moralismo final da trama.

Além do conteúdo moral ligado à sexualidade que se desenvolve na trama de *Beijo no Asfalto*, o autor encontrou também uma forma de denunciar o poder da imprensa como manipuladora da opinião pública, tema que Nelson Rodrigues conhecia muito bem devido à sua experiência pelo meio jornalístico, e o poder de coerção da polícia. Assim, o repórter

transgride a lei de imprensa veiculando notícia mentirosa e o delegado transgride a lei forjando depoimentos mentirosos. Numa inversão de valores, todos os personagens da peça acusam Arandir de transgressor moral, enquanto são eles próprios que transgridem a verdade.

Qualquer leitor ou espectador pode ver que se trata de vidas erradas, as quais não esbarrariam no vazio se fossem capazes de vencer palavras e comportamentos hipócritas, temores e debilidades auto-impostos. O teatro de Nelson Rodrigues é um documento demasiado humano das armadilhas provocadas pelas próprias leis sociais.

Os personagens rodrigueanos vivem intensamente o recalçamento da moral sexual. Facilmente liberam seus instintos sexuais e facilmente caem nas armadilhas da repressão moral. Segundo Nietzsche, onde há uma comunidade, há também uma eticidade dos seus costumes, respeitada por todos para a vida harmônica em sociedade. Assim, quando um indivíduo vai contra a eticidade de costumes do seu povo, conseqüentemente é torturado por remorsos de consciência e temores. Pois o moralismo pode levar os homens à condição de doentes que são longa e terrivelmente martirizados por seus sofrimentos. O puritanismo esconde sempre, segundo Nelson Rodrigues⁷⁸, a violenta repressão ao sexo.

Prova dessas conclusões nietzschenianas é a prostituta Geni, que sofre temendo ter um câncer no seio. A parte do corpo feminino que pode ser símbolo tanto de erotismo quanto de maternidade. A obsessão pela doença representa a luta pessoal do personagem com seus monstros interiores, com seu próprio inferno. Para Geni, seus seios são símbolo de sedução e de maldição: "Se há uma coisa que eu tenho bonito é o seio" e, fatalista, profetiza: "Sei que um dia, vou descobrir no seio (...) uma ferida...". O câncer é a metáfora da ferida social que ela própria se imagina. Geni interioriza a culpa que, transformada em obsessão, leva-a à morte por suicídio. Quando a vida nos impede de sermos nós mesmos, a morte mantém-nos nós mesmos. A morte de Geni, nesse sentido, está em relação com a liberdade. A morte não como

⁷⁸ In *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, Vol.1, p.31.

máscara vazia, mas como forma de ausência da angústia, da insignificância cotidiana.

A dialética morte/vida também reside no personagem Herculano, pois ele vivia uma espécie de morte antes de conhecer Geni, a morte sexual na castidade extrema. Herculano encontrava-se viúvo, solitário e sexualmente reprimido pelo poder moralista de suas três tias e de seu filho Serginho que exigia do pai fidelidade absoluta à mãe falecida, alegando que "trair a falecida é a pior das traições", palavras do autor ditas por seu personagem. "A pior forma de adultério é a do viúvo que se casa"⁷⁹.

Tomada por alguns como expressão do seu decantado machismo, por outros como mais um dito de efeito propositadamente emitido para reforçar sua fama de frasista emérito, o fato é que Nelson Rodrigues idealizava um amor para além da vida e para além da morte, numa pretensão de fidelidade eterna⁸⁰. Desse modo, as tias e o filho de Herculano representam na peça o discurso moralizante exigindo de Herculano a submissão total à castidade, pois a verdade para eles está na fidelidade incondicional do casal mesmo em face da viuvez. A moral dessa família em choque com os desejos pessoais de cada um é que vai gerar os conflitos mais graves na peça. A pressão moral contra a vida se faz sentir contra o sexo que é o que melhor a simboliza. Conforme afirmou o autor, "o sexo destrói todos os meus personagens"⁸¹.

Para Bataille, "o homem necessariamente se insurgiu contra si mesmo e que ele não pode se reconhecer, que ele não pode se amar completamente, se não é o objeto de uma condenação"⁸². Herculano, após longo período de castidade absoluta, desde a morte da esposa, é seduzido por Geni e passam juntos em seu prostíbulo "72 horas". Durante este período, Herculano permanece embriagado. A embriaguez e a morte se confundem porque em ambas se opõem às intenções do Bem, baseadas no cálculo da razão. Herculano precisou

⁷⁹ Idem, p.33.

⁸⁰ In *O Obvio Ululante*, p.60.

⁸¹ In *Revista Enfim*, nº1.

⁸² In *O Erotismo*, p.33.

amortecer sua consciência, de “casto absoluto” para entregar-se ao prazer da companhia de Geni. Na sua embriaguez procura a fuga ao mundo da razão baseado na moral. Assim, para sucumbir aos seus desejos sexuais com uma prostituta, como com qualquer outra mulher que não a que ele levou ao altar, buscou necessariamente a embriaguez. Para Bataille, "a tensão moral e o rigor estreitaram nosso mundo"⁸³. Em Nelson Rodrigues, o amor e o prazer sexual estão intimamente ligados à morte:

"Geni - Mas claro! Você está aqui comigo, sabe há quanto tempo? 72 horas!
 Herculano - Que dia é hoje?
 Geni - Você pedia bebida, mais, sempre mais. E ia ficando.
 Herculano (*desesperado*) - Eu que não bebo! (*Muda de tom*) Meu filho não pode saber, nunca, nunca! Se ele souber, ele se mata a meus pés! (*Muda de tom*) Essas 72 horas não existem na minha vida. É como se eu estivesse morto. 72 horas morto!"⁸⁴.

Com a inserção de Geni, uma prostituta, no seio familiar, começam a desencadear conflitos entre os personagens e os seus próprios discursos. Geni, nesse caso, representa o discurso degenerativo que acaba influenciando e quebrando o discurso moral de Herculano, que casa-se com ela, e de Serginho, que se revela homossexual e foge com seu namorado por não suportar o puritanismo ofendido das tias e o seu próprio falso moralismo.

É por isso que Geni, a grande *femme-fatale* da peça, lembra muito Lulu, de Wedekind, quanto aos malogros que infesta na família desde sua chegada. Com sua presença e seu envolvimento na família vai liberar comportamentos até então reprimidos. Ao casar-se com Herculano, as tias mudam radicalmente seus discursos, que antes condenava o passado de Geni, passam a aceitá-la, chegando a afirmar, hipocritamente, sua virgindade. Herculano passa a ter comportamentos que revelam-no um novo homem. Serginho após ter sido preso e estuprado, foge com um ladrão boliviano que conhecera na cadeia. Este homem, sem nome na peça, antes de encontrar-se com Serginho, fora barítono em cantos eclesiásticos. Este dado revela também uma sutil simbologia para Serginho, quando a obscenidade é atenuada pela

⁸³ In *A Literatura e o Mal*, p.20.

⁸⁴ "Toda Nudez Será Castigada", in *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, Vol.4, p.175.

presença da igreja, nos cantos sacros com os quais o ladrão seduziu Serginho.

A ação da peça dá-se toda em flash-back. Pois o tempo presente só acontece na situação de partida da trama, quando Herculano entra em casa e recebe um embrulho da empregada, deixado por Geni. Ao abrir, encontra uma fita gravada por Geni. A narrativa de Geni é sonorizada por alto-falante e recria o passado. Acende uma luz no fundo do palco onde estão Geni e Patrício, irmão de Herculano, discutindo. Apaga-se a luz onde está Herculano ouvindo a fita e os personagens ao fundo começam a movimentar-se e a conversar dando sequência à narrativa de Geni. A voz narra como tudo aconteceu, desde que ela o conheceu, até chegar ao tempo presente, na última cena do último ato, quando termina a gravação e suicida-se. Assim, a réplica final amarra-se à réplica inicial.

Durante a trama, evocada do passado, a voz gravada de Geni, que pertence ao tempo presente, faz interferências com algum comentário explicativo. Não há, portanto, unidade rigorosa de tempo na trama. Quando a voz de Geni vai desaparecendo para dar lugar à ação propriamente dita, surgem episódios em que Geni não está presente e, por isso, não poderia saber o que realmente se passou para contar a Herculano na fita gravada. Geni, na peça, funciona como um narrador onisciente, um narrador-defunto.

Para Geni, o amor é reduzido à dimensão degradante do meretrício. Obsedada pelo contraste entre pureza e impureza, entre a aspiração a relações idealizadas e a realidade decepcionante. Geni vê em Serginho, filho de Herculano, o símbolo da pureza. Inicia-o na vida sexual e ele foge com um homossexual. Geni é o protótipo da frustração feminina. Frustrou-se como mulher, como esposa de Herculano, pois o traíra. Frustrou-se como mãe no desejo incestuoso pelo seu enteado, pois Serginho poderia ser o filho que ela nunca teve. Geni sempre foi marcada pelo estigma de prostituta, pois nem o casamento convencional com Herculano lhe cura as feridas morais. Há uma intensa desarmonia entre o desdobramento sem fronteiras do seu desejo e a norma social, levando-a à inquietude e ao caos psicológico que

culmina com o suicídio.

O sentimento de culpa encarnado por Geni leva-a à condição de doente, terrivelmente martirizada por seus sofrimentos morais. E esse martírio leva-a, por decorrência, à morte. Com a morte é vencida toda a culpa. Com a morte a própria está vencida, na carnalidade em que ela reside. Num mundo dominado por preconceitos, o personagem rodrigueano vê no suicídio a única possibilidade de libertação. A fragilidade torna o indivíduo agente ativo ou vítima passiva desse processo de destruição do ser humano.

A peça é, nesse sentido, um retrato da fragilidade humana frente ao interdito sexual. O personagem rodrigueano é anulado pela imposição da moral. São criaturas tão mesquinhas quanto a moral que lhes é imposta. Com frequência quebram os convencionalismos sociais, mas recolhem-se depois ao autoflagelo puritano.

Assistindo a todo tipo de transgressões sexuais encenadas nas peças teatrais de Nelson Rodrigues, está uma platéia atravessada de contradições envolvendo sexo, classe social, preferência sexual, tabus, preconceitos, etc. Pois o conteúdo dramático do teatro rodrigueano não revela a perversidade restrita aos personagens que não cumprem à risca as normas de conduta da sociedade, revela antes, como toda a sociedade é cúmplice de todas as fraquezas irracionais da ordem social e das instituições.

O autor, um profundo observador da sociedade, afirmou ironicamente: "Muita gente só tem de humano o terno, a gravata, os sapatos"⁸⁵. Assim, Nelson Rodrigues deflagra certas atitudes encobertas pelo véu da moral tradicional. "Infelizmente estamos numa época em que as patifarias do sexo são promocionais"⁸⁶. A arte imita a vida. Se o seu teatro é assim, é porque o ser humano também o é. Além do mais, todos temos uma curiosidade mórbida, por isso, fascina o público aquele fato que traz à tona a privacidade de um cidadão comum. Todos leríamos atentos a notícia escandalosa de um beijo no asfalto.

⁸⁵ In *A Cabra Vadia*, p.28.

⁸⁶ Idem, p.40.

O grau de erotismo ou de pornografia das cenas se julga, então, pelo conjunto de relações sociais vigentes, pelos horizontes ideológicos do público, os mitos interiorizados. Os seres humanos se desenvolvem dentro de uma linguagem, de uma representação de mundo, de conceitos sobre as coisas. Eles não só são formados por essa linguagem, como também, ajudam a formá-la.

Para Bataille⁸⁷, "o ser humano tem um fundo de erotismo inalienável. E é esse fundo que também é seu calvário devido ao recalçamento". Por isso, Nietzsche, nos seus estudos sobre a genealogia da moral, convida a sociedade a redescobrir o valor dos valores morais. Ver até que ponto eles são saudáveis ou maléficos para o ser humano. Para Nietzsche, quando a moral impera sobre as condutas humanas, predomina a violência de uma idéia fixa. A moral se impõe à consciência humana, toma a palavra e se impõe como a linguagem que representa as coisas.

Neste sentido, está a importância que Nelson Rodrigues dá à palavra, que não é só como forma de caracterização de seus personagens dentro de um espaço, um lugar específico, no caso o Rio de Janeiro. Principalmente devido às suas atividades jornalísticas, Nelson Rodrigues conhecia o poder das palavras, do uso como formador de opiniões. Por isso, é tão importante para o Dr. Peixoto, de *Bonitinha, mas Ordinária*, que sua mulher diga, profira as palavras "você é um homem bom". Ele precisa ouvir, é necessário para ele que ela diga, para que acorde nele, que se resgate, de vez em quando pela força da afirmação verbal, algo de bom nele, o lado humano de sua personalidade tão desgastado pelo seu mau caráter.

A situação de partida para o conflito que se desenvolve na trama é uma frase do escritor mineiro Otto Lara Resende, amigo pessoal de Nelson Rodrigues, cujo nome também figura como pré-nome da peça. A frase de Otto, "o mineiro só é solidário no câncer", é desencadeadora de toda a ação. A frase pronunciada pelo personagem absolve o ser humano

⁸⁷ In *O Erotismo*, p.65.

de suas indignidades. Peixoto, ao proferir a frase, assume o discurso degenerador na trama, ou seja, "para que pudores e escrúpulos, se o homem só é solidário no câncer?". Aí também é preciso que se verbalize a frase para justificar os erros cometidos. A palavra câncer está para a degeneração, quando o ser humano, e só nesta situação extrema, o ser humano teria solidariedade com o outro. A solidariedade na desgraça seria um indicador da mesquinhez própria ao ser que se compraz na miséria do outro, como também como forma de alívio já que o drama do outro é maior que o seu. Ou seja, no bem e na alegria não há solidariedade. Portanto, Nelson Rodrigues aponta para a inversão de valores que se procede na sociedade, na medida em que demanda um processo corrosivo já que o bem de um está no mal do outro.

O teatro moderno, propício às "obras abertas" definidas por Umberto Eco, tem-se preocupado crescentemente com o envolvimento e a participação do público no espetáculo. O show da moralidade pública se alimenta da imoralidade pública. Épocas como a nossa, de crise de valores, em que a moralidade, a noção do que seja obsceno, evolui dia a dia. O conceito de obsceno é julgado como tal pela sociedade em determinado momento de sua evolução.

O valor da moral é tão antigo, que hoje nos parece um valor em si. Embora observamos algum afrouxamento nos códigos morais, ainda assim, vivemos limitados na expansão de nosso espírito. Dentro dessa crítica de valores é que se insere o teatro de Nelson Rodrigues.

Por baixo do verniz da civilização está o obscuro e turbulento mundo da natureza, as paixões elementares do homem individual. Estas devem ser apenas reprimidas, e não obliteradas. Nas tragédias em que se envolvem os personagens rodrigueanos, como também nas nossas tragédias cotidianas, elas afloram temporariamente. A arte deve sempre, por isso, expressar o individual, porque essa é a natureza do mundo oculto.

Na última entrevista de Nelson Rodrigues, colhida pelo extinto jornal Pasquim, o autor

interroga os repórteres e afirma sobre o tema fundamental do seu teatro:

"Nelson: Mas você acha [o meu teatro] moralista no sentido vulgar da expressão?

Abel: Não, mas seu teatro seria o do homem diante de suas referências morais, não é?

Nelson: É."⁸⁸ .

⁸⁸ In *Pasquim*, nº814.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A questão da sexualidade, tema por si só complexo, normatizada pelas disciplinas que organizam a sociedade moderna, vem a público na obra dramática de Nelson Rodrigues, colocada como eixo central das tramas envolvendo seus personagens em conflitos existenciais. Abordado de maneira diversa em cada peça, o tema do conflito moral/sexualidade está presente ao longo das dezessete peças criadas pelo autor, residindo aí também um dos traços que marca o talento criativo do dramaturgo.

Qualquer critério regulamentativo dos homens construindo a vida passa obrigatoriamente por sistemas normatizantes da sexualidade. É esta característica, fundamental e indissoluvelmente ligada à sexualidade, que não escapou à percepção acurada de Nelson Rodrigues e que foi por ele transformada em obra de arte. Sempre que se dispunha a falar da vida, Nelson falava da inevitável sexualidade.

A sexualidade é sempre vista relativizada, sempre em relação ao homem e o seu universo cultural. A sociedade humana tem fundados os seus alicerces de organização na formação da linguagem que possibilita ao homem o poder de refletir ou pensar sobre os dados representativos da memória e da percepção. Assim, todos os discursos sobre a sexualidade, objetivando a preservação da sociedade, elaboram códigos sociais de conduta sexual prescritos dentro de uma norma moral.

A moral, enquanto corpo de regras e leis codificadas, visa estabelecer um controle sobre os desejos, impulsos ou forças selvagens dos homens em função da vida coletiva. Sem dúvida que o teatro rodrigueano apresenta a questão da moral, que se metamorfoseia em ética dos costumes, incidindo sobre o transgressor desses costumes todo o peso da culpa que o arrasta da degradação para a morte.

Nelson Rodrigues, um profundo observador social, elaborou um teatro baseado no

tema da moral que organiza a sexualidade e os seus inevitáveis embates com o ser humano e suas diversas formas de manifestação. À semelhança dos conflitos trágicos do teatro grego, o teatro de Nelson Rodrigues re-elaborou a tragicidade grega inserida no contexto urbano moderno, cuja característica temática principal é o comportamento humano com relação à sexualidade.

Os conflitos trágicos podem desenvolver-se acerca de uma infinidade de temas, de acordo com seus valores dentro do universo sócio-cultural de onde eles se originam. O dramaturgo brasileiro captou na sociedade moralista em que vivemos a essência para suas tragédias, organizando um mundo ficcional dentro da problemática da sexualidade e da moral. O personagem rodrigueano está sempre de alguma forma envolvido num conflito com o meio em que vive. E este conflito tem sempre origem na transgressão de um interdito sexual.

A modernidade do drama rodrigueano consiste, por várias características pertinentes, principalmente pelo seu movimento de resgate do antigo ao novo. O envolvimento dos personagens com seus medos e suas angústias lembra a fatalidade da tragédia grega no encadeamento inexorável da maldição familiar.

É inegável em Nelson Rodrigues um movimento comparado ao da tragédia grega, no sentido de que o tema é a transgressão trágica da lei. O tema gira em torno dos movimentos incontroláveis sobre a negação dos quais a consciência ergueu o edifício social e a imagem do homem.

A fatalidade para o personagem rodrigueano advém das leis sociais, que tem valor divino, que imperam tal como lei da natureza. A lei das instituições que organizam nossa sociedade utiliza-se do nosso imaginário, mas funciona objetivamente. Nossos sistemas racionalizados de representação do mundo se baseia de uma forma ou de outra em sistemas morais. E o que é moral? Para Nietzsche, a moral é uma forma de conservação dos homens através de leis arbitrárias e particulares que tendem a ganhar um caráter de universalidade.

Sem dúvida que esta universalidade é fictícia e imaginária. São interpretações imaginárias e particulares dos povos, mas vividas como se fossem universais e válidas em todos os lugares e todos os tempos.

A moral como ideologia faz parecer aos homens que o discurso que ela fala, as imagens que evoca e as leis que exige aos homens cumprir têm uma conotação natural e divina e que, portanto, seriam imutáveis e válidas universalmente. Devido à íntima relação dos códigos morais com o discurso mítico nos primórdios de nossa história, que avaliza a conduta humana e promove a tábua de valores sociais, o teatro rodrigueano lança mão deste conteúdo legitimando, assim, o caráter de universalidade que adquirem os valores morais em nossa sociedade.

Na verdade, o interdito diviniza aquilo a que ele proíbe o acesso. E subordina este acesso à expiação, à morte, mas o interdito nem por isso deixa de ser um convite, ao mesmo tempo que um obstáculo. Estas afirmações retiradas das conclusões de Bataille confirmam a essência trágica de obras, como o teatro de Nelson Rodrigues, que reorganizam em suas tramas a transgressão ao interdito. A sexualidade implica numa série de relações do homem com o outro e consigo mesmo. Um conflito originado a partir deste tema pode facilmente alcançar valores extremos dentro do ideário moral que organiza a sociedade. Os personagens da dramaturgia rodrigueana transgridem o interdito sexual e este seu comportamento gera o conflito trágico do homem com seu mundo.

Como se sabe, o autor não projetou previamente uma obra dramatúrgica fundada no gênero tragédia, mas logo na primeira peça a semelhança com a trajetória de heróis trágicos lhe era inevitável. A obra de arte reproduz de certa forma a alma do artista, por isso, mesmo sem perceber inicialmente, Nelson Rodrigues não conseguiu evitar que sua obra deixasse de carregar o tom mórbido que caracterizou sua visão de mundo, dadas as experiências nada agradáveis que teve ao longo de sua vida. Ao perceber a conotação trágica que os

acontecimentos ficcionais iam adquirindo, nada mais natural que a pesquisa a outras formas de resgatar os moldes cristalizados pela estética do trágico.

Na verdade, o teatro moderno não conhece nenhuma tragédia que se assemelhe à dos gregos, pois é impossível reproduzir a esfera em que a essência moral do homem possa ser vista. A verdade de uma obra de arte se encontra no conteúdo crítico dela mesma e na relação que este conteúdo mantém com o universo sócio-cultural estabelecido. A tragédia pressupõe sempre um conflito entre o homem e o mundo à sua volta. Assim, a realidade que constituía o universo vivencial do homem grego da Era Clássica torna-se dificilmente apreensível à nossa visão moderna.

Muito embora os temas e conteúdos das artes trágicas dependam da sociedade onde nascem, há elementos trans-históricos e trans-sociais que permanecem como a essência de toda forma de tragédia. O desafio do homem contra os interditos sociais e divinos. O que é essencial a toda tragédia é uma transgressão a um interdito de natureza social baseado num fundo mítico e divino. A linguagem social garante a identidade e a razão do indivíduo, enquanto este permanece dentro do permitido, nos limites do interdito. A partir do momento em que o sujeito transgride o interdito, sua identidade começa a dissolver-se e ele adentra aos confins da loucura que caracterizam toda a tragédia.

Em toda a tragédia, até mesmo nas obras em que se convencionou apor o complemento ‘moderna’, é essencial o conflito homem/mundo com relação à noção dos interditos convencionados pela sociedade e a transgressão deles. O conflito trágico representado na obra, por seu conteúdo atroz e profundamente humano, suscitará no público não o riso, nem mesmo a mera contemplação, mas o horror e a piedade. Desse modo, Nelson Rodrigues, é legítimo no seu movimento de recuperar um gênero antigo e adaptá-lo a um contexto moderno.

BIBLIOGRAFIA

ARISTOTELES. **Poética**. Lisboa: Guimarães Editora, 1964.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

_____. **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BORNHEIM, Gerd A. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro - estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: EdUNESP, 1997.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. Vol. VII. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1966.

CASTELLI, Marco Antonio. **A palavra e a ação: um método de análise dramatúrgica**. In: Revista Travessia, nº 25, 1992, p.203 a 215.

CASTELLO, José & ARCO E FLEXA, Jairo. **A serpente acariciada**. In: Revista Veja. 12/03/80, p.46 a 52.

CASTRO, Moacir Werneck de. **Nelson Rodrigues e Borges: um paralelo**. Jornal de Brasília/ Caderno JB Opinião, 27/03/93, p.4.

CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o Estado**. Tradução de Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

CHAUI, Marilena. **Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida**. 5ª edição, São Paulo: Brasiliense, 1984.

COELHO, Marcelo. **Nelson Rodrigues faz tragédia da periferia**. In: Folha de São Paulo/Ilustrada, 01/01/93, p.8.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura - uma introdução**. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FARIA, João Roberto. **Nelson Rodrigues - tragédias cariocas/suburbanas/ricas**. Jornal da Tarde, 01/11/85, p.19.

FERGUSON, Francis. **Evolução e sentido do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1964.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 11ª ed., Rio de Janeiro: Graal, 1993.

_____. **Microfísica do poder**. Organização e Tradução de Roberto Machado. 11ª ed., Rio de Janeiro: Graal, 1993.

_____. **Vigiar e punir**. Tradução de Raquel Ramalhe. 11ª ed., Petrópolis: Vozes, 1994.

GASSNER, John. **Mestres do teatro II**. Tradução e Organização de Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. **Rumos do teatro moderno**. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.

GONÇALVES, Marcos Augusto. **A volta da múmia**. Folha de São Paulo/Caderno Mais, 22/03/92, p.4.

GRUNEWALD, José Lino. **Meu Nelson Rodrigues**. Folha de São Paulo/Caderno Mais,

22/03/92, p.7.

GUINSBURG, Jacó. **O lugar do teatro no contexto na comunicação de massa**. Revista USP, 1992, ps. 92 a 96.

HUGO, Vitor. **Do grotesco e do sublime**. Tradução de Celia Barretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

IBSEN, Henrik. **Seis dramas**. Tradução de Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro: Globo, s/d.

_____. **Casa de bonecas**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

JABOR, Arnaldo. **O óbvio ululante é a descoberta**. Folha de São Paulo/caderno 5, 22/03/92, p.5.

LACAN, Jacques. **Escritos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

LINS, Ronaldo Lima. **O Teatro de Nelson Rodrigues - uma realidade em agonia**. Rio de Janeiro: Francisco, 1979.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao Teatro**. São Paulo: Ática, 1986.

_____. **Nelson Rodrigues: cidadão e autor do mundo**. O Estado de São Paulo/Caderno de Cultura, s/d, s/p.

_____. **Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações**. São Paulo: Perspectiva/EdUSP, 1987.

_____. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

MARTINS, Maria Helena Pires. **Nelson Rodrigues - 1912/1980**. São Paulo: Abril Educação, 1981.

MARTUSCELLO, Carmine. **O Teatro de Nelson Rodrigues - Uma Leitura Psicanalítica**. São Paulo: Siciliano, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Genealogia da Moral**. Tradução de Paulo Cesar Souza. 2ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Obras Incompletas**. In: Os Pensadores. Seleção de Textos de Gérard Lebrun, Tradução e Notas de Rubens Rodrigues Torres Filho, Posfácio de Antonio Candido. 5ª edição. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

_____. **O Nascimento da Tragédia - ou helenismo e pessimismo**. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

O'NEILL, Eugene. **A Juventude Não É Tudo (Ah, Wilderness!)**. Tradução de Janes Amado. Rio de Janeiro: Bloch, 1968.

_____. **Dias Sem Fim (Days Without End)**. Tradução de Lineu Dias. Petrópolis: Vozes, 1965.

_____. **Longa Jornada Noite Adentro (Long Day's Journey Into Night)**. Tradução de Helena Pessoa. Rio de Janeiro: Agir, 1958.

_____. **O Luto Assenta a Electra (Mourning Becomes Electra)**. Tradução de R. Magalhães Júnior e Miroel Silveira. Rio de Janeiro: Bloch, 1970.

ORICHIO, Luiz Zanin. **Livro revela toda a grandeza de Nelson**. O Estado de São Paulo/Caderno 2, 14/10/92, s/p.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: construção da personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

PRADO, Décio de Almeida et al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. **Exercício findo**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. **Teatro em Progresso: crítica teatral 1955-1964**. São Paulo: Martins, 1964.

_____. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

REICH, Wilhelm. **Escuta, Zé Ninguém**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

REVISTA MANCHETE. **Anjo e demônio em Nelson Rodrigues**. nº 1137, 02/02/74.

REVISTA MANCHETE. **As obras primas que poucos leram**. nº 1242, 07/02/76.

REVISTA PLAYBOY. **Playboy entrevista Nelson Rodrigues**. Ano 5, nº52, Novembro/79.

REVISTA TRAVESSIA. **Nelson Rodrigues**. Org. por Ana Luiza Andrade. nº25, EdUFSC, 1994.

REVISTA VEJA. **A maldição final**. 31/12/80, p.33 e 34.

RESENDE, Otto Lara. **Seu palco sempre foi a redação de um jornal**. Folha de São Paulo/Caderno Mais, 22/03/92, p.4.

RODRIGUES, Nelson. **A cabra vadia: novas confissões**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1970.

_____. **Memórias de Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Correio da Manhã, 1967.

_____. **O Obvio Ululante**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1968.

_____. **O Reacionário: memórias e confissões**. Rio de Janeiro: Record, 1977.

_____. **Teatro Completo de Nelson Rodrigues**. (Org. e Intr. de Sábato Magaldi). Vol.1. Peças Psicológicas: A Mulher Sem Pecado; Vestido de Noiva; Valsa nº6; Viúva, porém Honesta e Anti-Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. **Teatro Completo de Nelson Rodrigues**. (Org. e Intr. de Sábato Magaldi). Vol.2. Peças Míticas: Album de Família; Anjo Negro; Dorotéia e Senhora dos Afogados. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. **Teatro Completo de Nelson Rodrigues**. (Org. e Intr. de Sábato Magaldi). Vol.3. Tragédias Cariocas I: A Falecida; Perdoa-me por me traíres; Os Sete Gatinhos e Boca de Ouro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. **Teatro Completo de Nelson Rodrigues**. (Org. e Intr. de Sábato Magaldi). Vol.4. Tragédias Cariocas II: Beijo no Asfalto; Bonitinha, mas Ordinária; Toda Nudez Será Castigada e A Serpente. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. **Teatro Desagradável**. In: Revista Dionysos. Órgão do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Saúde. Ano 1, nº1, Outubro de 1949.

ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Perspectiva/EdUSP: Campinas, 1993.

_____. **Teatro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SA, Nelson de. **A bíblia de Nelson Rodrigues**. Folha de São Paulo/Caderno Mais, 08/08/93, p.16.

_____. **Na cama com Nelson Rodrigues**. Folha de São Paulo/Caderno Livros, 18/10/92, p.10.

_____. **Rodrigues, Moderno ou Pós-Moderno, porta males de seu tempo**. Folha de São Paulo/Caderno Mais, 22/03/92, p.6.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Nelson Rodrigues vê a eleição de 89**. Jornal O Globo, s/d, s/p.

SCHILLER, Friedrich. **Teoria da Tragédia**. São Paulo: Herder, 1964.

SILVA, Abel. **Um reacionário assim na terra como no céu**. Pasquim/Entrevista, ano XVI, nº814, 31/01 a 06/02/85.

SOUZA, Claudio Mello e. **Sexo é coisa de cachorro vadio e gata de telhado**. Revista Enfim, Ano 1, nº1, 12/09/79.

STEEN, Edla Van. **Viver & Escrever**. Porto Alegre: L&PM, 1982.

THOMAS, Gerald. **Uma pitada de sal no caldo de cana: Nelson Rodrigues sacralizou o**

dualismo entre podridão e paixão. Folha de São Paulo/Caderno Mais, 22/03/92, p.7.